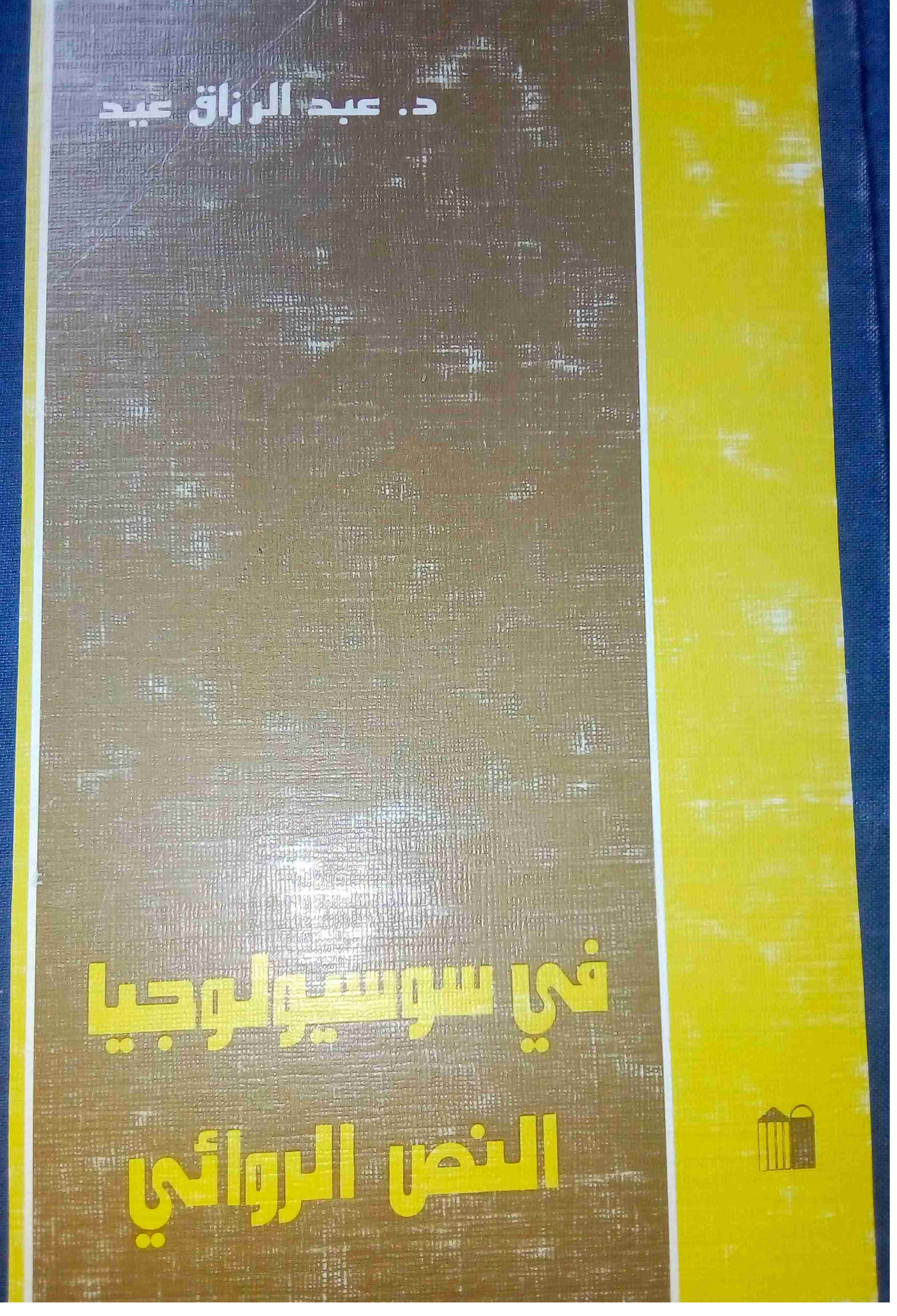


الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في سوسيولوجيا النص الروائي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

جميع الحقوق محفوظة للناشر

الطبعة الأولى ٢٠٠٠/ ٩/ ١٩٨٨

الأهالي

للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق هاتف: ٤٢٠٢٩٩ ص.ب ٩٥٠٣ تلكس ٤١٢٤١٦

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في سوسيولوجيا النص الروائي

«دراسات في الرواية»

د. عبد الرزاق عيد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقدمة

كل الاتجاهات النظرية الأدبية تقر بالعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، بين الدال والمدلول، بين المبنى والمعنى.

غير أن الاتفاق على ما تقوله النظرية، سرعان ما تبطله الممارسة التطبيقية على النصوص الأدبية، شعراً كانت أم نثراً، وما ذلك إلا وجه من وجوه الانفصام بين النظرية والممارسة التي تسم الفعل الاجتماعي والثقافي في عالمنا العربي.

فالشكلانية في وجوهها المتعددة البلاغية التقليدية أو المحدثة، والبنيوية باستطالاتها الألسنية أو الإشارية، بكل ادعاءات الاولى عن التناسب بين المقام والمقال، وبكل ادعاءات الثانية عن العلاقة بين الدال والمدلول، سرعان ما يتلاشى لديها الفرق بين النص اللغوي والنص الأدبي، عبر البحث التطبيقي، فيتحول النص إلى كتلة مغلقة من الإشارات والكلمات، عندما تختزل النص الأدبي، الذي هو جماع تحقق اللغوي في الكلامي، إلى مجرد نص لغوي، بعد أن تطرد الكلام من ساحة النص باعتبار الكلام تجسيداً للغة في الحياة والمجتمع، والذي لا يمكن للنص الأدبي أن يعلن أدبيته دون تناسج اللغة كلامياً في علاقاته.

أما النزعة المضمونيّة القائلة بالجدل بين الشكل والمضمون، أو القائلة بأولوية المضمون باعتبار الشكل نتاجاً له، فإنه في الممارسة التطبيقية تجعل من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

النص، هيولا بلا كيان، جوهر بدون وجود، وهي بذلك تشتط باتجاه المثالية، عندما تعتبر النص كوجود مادي نتاجاً للفكرة، وليس الفكرة نتاجاً للنص بعلاقاته الموضوعية كوجود.

في هذه الدراسات التي يتضمنها الكتاب محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل في المضمون، والمضمون في الشكل، عبر وحدتهما في تفاعلهما الجدلي، باعتبار أن النص الإبداعي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الإعتبار للنص ومنتجه.

أخيراً فإن هذه الدراسات تحمل طموحاً منهجياً يحقق مصداقيته بمقدار قدرته على اقناع المتلقي بهذا الطموح، والمتلقي أخيراً هو الذي سيحكم على مدى النجاح الذي أصابه المؤلف في تحقيق الوحدة المنهجية التي ربما تكون هي الإشكالية المركزية لهذا الكتاب.

«اللجنة» بين الواقع وتدمير المجاز

التحليل والتركيب :

ان المحـور الـرئيسي للقصة يتمثل في رغبة الراوي بمقابلة اللجنة ، فيتم له ذلك. وتنتهي القصة بانتظاره للجنة ان تتخذ قراراً بشأنه .

،ن خلال هذا المحور يمكننا تقسيم القصة الى ثلاث وحدات سردية رئيسية :

١ ـ مرحلة التحضير لمقابلة اللجنة .

٢ ـ مقابلتها .

٣ ـ ما بعد المقابلة ، وانتظار القرار.

الوحدة السردية الأولى :

تقوم على وصول الراوي الى مقر اللجنة في الثامنة والنصف صباحاً ، قبل الموعد المحدد بنصف ساعة ، ولم يجد في الامر غرابة عندما يبلغه الحارس أن اللجنة لن تأتي قبـل العـاشـرة والنصف . خلال فترة الانتظار التي تطول حتى الظهر كان

هذه الـدراسـة تتناول قصة «اللجنة» قبل أن تغدو فصلاً في رواية «اللجنة» وهي للكاتب المصري صنع الله ابراهيم .

قلبه يدق بعنف رغم محاولاته التماسك والسيطرة على أعصابه، مؤنباً نفسه لما سيسببه اضطرابه من اضاعة لتركيز انتباهه خلال المقابلة، واضاعة لجهد سنة لم يفعل فيها شيئاً سوى الاستعداد لاحتمالات هذا اليوم.

ولذا فهو يبقى ثلاث ساعات ونصف لا يغادر مكانه خوفاً من الاستدعاء المفاجيء له.

في هذه الوحدة السردية يحدثنا الراوي عن كل شيء عبر شفوية اللغة.

الوحدة السردية الثانية:

وفيها تتمازج السردية المشهدية بالسردية الخطابية، حيث كل شيء يجري على مرأى ومسمع أعضاء اللجنة (الآخر المشارك)، وعلى مرأى ومسمع المتلقي القاريء والمشاهد (الآخر المفارق).

عند الظهر تماماً يدخل الراوي باضطراب، مرتكباً غلطتين، الأولى نسيانه اغلاق الباب، والثانية عودته لاغلاقه باليد التي تحمل الحقيبة، وبذا يخسر الجولة الأولى على حد تعبيره.

فالمتلقي هنا يشاهد ويبلغ، واللغة بذلك لم تعد ملكاً للراوي، فالمشهد يفضح سره، واللغة بذلك أصبحت تحقيقاً لعلاقة حضور الجميع، اعضاء اللجنة، الراوي، والمتلقي، فكلهم شهود على عيانية تحققها السردي.

في هذه اللحظة يعود الراوي ليحدثنا عبر استرجاع الذاكرة (الفلاش باك) عن استعداداته لهذا اليوم منذ سنة خلت، حيث عكف على دراسة لغة اللجنة، وقرأ في الفلسفة والفن والكيمياء والاقتصاد، ووجه لنفسه عشرات الأسئلة المتباينة، وانفق أياماً وليال في البحث عن اجابتها، وتابع برامج الذكاء والفوازير التي يذيعها التلفزيون.

الخطاب (المونولوجي) هنا، هو خطاب تواصلي ذاتي لا (ديالوجي) مع (الآخر

قلبه يدق بعنف رغم محاولاته التماسك والسيطرة على أعصابه، مؤنباً نفسه لما سيسببه اضطرابه من اضاعة لتركيز انتباهه خلال المقابلة، واضاعة لجهد سنة لم يفعل فيها شيئاً سوى الاستعداد لاحتمالات هذا اليوم.

ولذا فهو يبقى ثلاث ساعات ونصف لا يغادر مكانه خوفاً من الاستدعاء المفاجيء له.

في هذه الوحدة السردية يحدثنا الراوي عن كل شيء عبر شفوية اللغة.

الوحدة السردية الثانية :

وفيها تتمازج السردية المشهدية بالسردية الخطابية، حيث كل شيء يجري على مرأى ومسمع أعضاء اللجنة (الآخر المشارك)، وعلى مرأى ومسمع المتلقي القارىء والمشاهد (الآخر المفارق).

عند الظهر تماماً يدخل الراوي باضطراب، مرتكباً غلطتين، الأولى نسيانه اغلاق الباب، والثانية عودته لاغلاقه باليد التي تحمل الحقيبة، وبذا يخسر الجولة الأولى على حد تعبيره.

فالمتلقي هنا يشاهد ويبلغ، واللغة بذلك لم تعد ملكاً للراوي، فالمشهد يفضح سره، واللغة بذلك أصبحت تحقيقاً لعلاقة حضور الجميع، اعضاء اللجنة، الراوي، والمتلقي، فكلهم شهود على عيانية تحققها السردي.

في هذه اللحظة يعود الراوي ليحدثنا عبر استرجاع الذاكرة (الفلاش باك) عن استعداداته لهذا اليوم منذ سنة خلت، حيث عكف على دراسة لغة اللجنة، وقرأ في الفلسفة والفن والكيمياء والاقتصاد، ووجه لنفسه عشرات الأسئلة المتباينة، وانفق أياماً وليال في البحث عن اجابتها، وتابع برامج الذكاء والفوازير التي يذيعها التلفزيون.

الخطاب (المونولوجي) هنا، هو خطاب تواصلي ذاتي لا (ديالوجي) مع (الآخر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المفارق) المتلقي الـذي غدا في تلك اللحظة مندمجاً مع (الأخر المشارك) في عملية التحقيق، ومفارقاً له في تلقي الرسالة.

وينتقـل (الـراوي) في خطـابه (المونولوجي) الذي يبدو حواراً مع الذات في اطار السرد، ليتحدث عن عناصر اللجنة، هذا الحديث الذي يتحول الى تقديم لهم، بتحول الخطاب الذاتي الى خطاب مع الآخر المتلقي.

يخبرنـا (الـراوي) عن عجـزه في احصـاء عدد أعضاء اللجنة، وأن أغلبهم يضع عوينات سوداء كبيرة، وعلى الرغم من ذلك فقد تمكن من معرفة بعضهم في الصور التي تظهر في الصحف والمجلات، وأنه لم يدهش عندما لاحظ بينهم اثنين من العسكريين.

وعندما يسأله رئيس اللجنة عن وجهة نظره في حضوره اليهم، يقول الراوي باسـترجـاع (مـونـولـوجي) عبر (الفـلاش باك) ليحـدثنـا عما يعرفه عن اللجنة واسئلتها، ويبر ر تقصيره هذا برغبته في تقديم اجابة فريدة يعطي فيها صورة عن نفسـه على الـرغم من قنـاعته المسبقة بأنهم يعرفون كل شيء عنه. في هذا المقطع السـردي يدخـل أعضـاء اللجنـة لوحة المشهد التواصلي، لكن التواصل يبقى مع المتلقي، المفـترض حسن سريـرتـه، وامكـانية البوح له بما لا يباح للآخر المشارك (اللجنة)، وبذلك يكتسب خطاب الراوي السري، الموجه للمتلقي طابعاً صريحاً وصميمياً بينما يكتسب الطابع الرسمي مع الآخر المشارك (اللجنة).

ويسـترسـل الراوي في حديثه السري الصريح والصميمي الموجه للمتلقي عبر (المونولوج) الداخلي، منبئاً اياه بأن مرضه كان نقطة تحول في قراره بتغيير حياته تغييراً تاماً، وأنه في الأربعين من عمره.

وينتقـل من الحـوار الصـريـح، الى الحـوار الـرسمي المشهدي عندما يبر ز شهاداته ويتحدث عنها بلغة اللجنة، باعتبار أن الشهادات مكتوبة باللغة العربية، وتـواصـل المقـاطـع المشـهـديـة في هذه الـوحدة السردية، حيث يضع حزاماً على

خصره ويقدم رقصة شرقية، رداً على سؤالهم ان كان يعرف الرقص. ورداً على سؤال أين كان هذا العام؟

يسترجع عبر (الفلاش باك) عدداً من السنوات التي تكتسب دلالة مجازية لوقائع سياسية وطنية فاصلة في تاريخ المجتمع المصري (٤٨ - ٥٢ - ٥٦ - ٥٨ - ٦١ - ٦٧)، ويخلص للاجابة أنه كان في السجن.

أما المشهد الثالث فهو تعري الراوي استجابة لطلب اللجنة، ورداً على سؤالهم المتعلق بعجزه الجنسي، يختتم هذا المقطع المشهدي بايلاج أصبع أحد أعضاء اللجنة في جسد الرواي للتأكد.

هكذا تتقاطع المشاهد في ساحة من الذهول، ويتم التواصل في مدار الانقطاع، ويدخل المتلقي ساحة المحاكمة، فيغدو محققاً، متماهياً بشخصيات اللجنة، وهو يشارك بمراقبة عمليات التعذيب الروحي للراوي الذي يتحول من طالب وظيفة الى متهم.

٧١٦٧٦

وبصدد اجابة الراوي المتهم على سؤال اللجنة المستفسر عن ايها اكثر الوقائع التي سيذكر بها عصرنا؟ يجيب فوراً، دون تردد، او استرجاع (مونولوجي) مستعرضاً الاسماء والوقائع الكبرى، فيبدأ بـ (مارلين مونرو) التي هي حدث عالمي حضاري، غير أنه يستدرك متراجعاً بأن الانسان فان، وعلى ضوء القياس هذا يستبعد النفط العربي باعتباره آيلاً للنضوب، كما يستبعد اعتبار غزو الفضاء هو الواقعة الكبرى على اعتباره لم يسفر عن شيء، وكذلك الثورات لأن ذلك سيفضي الى اشكالات ايديولوجية. ويستقر رأيه في النهاية على أن الحدث الاكبر هو اكتشاف الكوكا كولا الموجودة في كل مكان، وعلى اعتبار ان مادتها غير مهددة بالنضوب، كما قد لعب رئيسها دوراً كبيراً في اختيار (جيمي كارتر) للرئاسة الامريكية.

وعندما يسأل عن رأيه بالهرم الأكبر، يتضرع الى الله ان ينير بصيرته ليتدارك هذا الشرك، وبعد شرح مسهب عن تاريخ الاهرام، وعرض النظريات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التاريخية المتعلقة به، ينتهي الى النظرية القائلة بأن الهرم الأكبر شاهد على عبقرية الاسرائيليين، وانه يفضل النظرية القائلة بأن (خوفو) كان من الملوك السريين لبني اسرائيل.

وينتقل خطاب الراوي الى المتلقي ليفصله عن حالة ذهوله الاندماجية مع أعضاء اللجنة، وليكاشفه بأن التوتر الذي كان يسود جو الحجرة قد تلاشى، وأن الجو العدائي قد خف كثيراً، وبأنهم وعدوه بأنهم سيحيطونه علما عندما يتخذون قراراً بشأنه.

الوحدة السردية الثالثة:

تتألف من مقطعين مقطع مشهدي ومقطع خطابي، حيث في المقطع الأول يغادر الغرفة، دون أن ينسى اغلاق الباب خلفه، وتنتهي القصة بالمقطع الخطابي المتوجه لـ (الآخر المفارق) المتلقي «كنت أعرف أني لن أعرف طعم النوم، أو راحة البال، حتى تصدر اللجنة قرارها النهائي بشأني».

نحن تجاه ثلاث وحدات متداخلة، على مستوى الحدث، الفضاء، والزمن. فالوحدة الأولى تمتد في الثانية زمنياً وفضائياً وتفارقها في المشهد والتزامن والوحدة الثانية تمتد في الثالثة عبر احتمالية المصائر، فاللجنة لم تأخذ قرارها بعد، ولذا فإن الوحدة السردية الثالثة تمتد في فضاء وزمن مفتوحين، حيث ستتوالى قصص أخرى، وستتحول بدورها إلى وحدات سردية في بنية شاملة هي الرواية، وليس هذا مجال بحثنا.

إن كلود بريموند ينطلق في مخططه الاحتمالي من كون الحدث هو بؤرة السرد القصصي وبؤرة احتمالية توجهات المنظور السردي، ومآل العوامل القصصية، حيث يغيب الحدث فثمة غياب للقص ذاته، واطروحة بريموند هذه التي تعبر عن آخر تطورات النقد الفرنسي، تعيد للنثر القصصي قانونيته الأساسية، على الرغم من الضجيج النظري لدعاة الرواية الحديثة التي

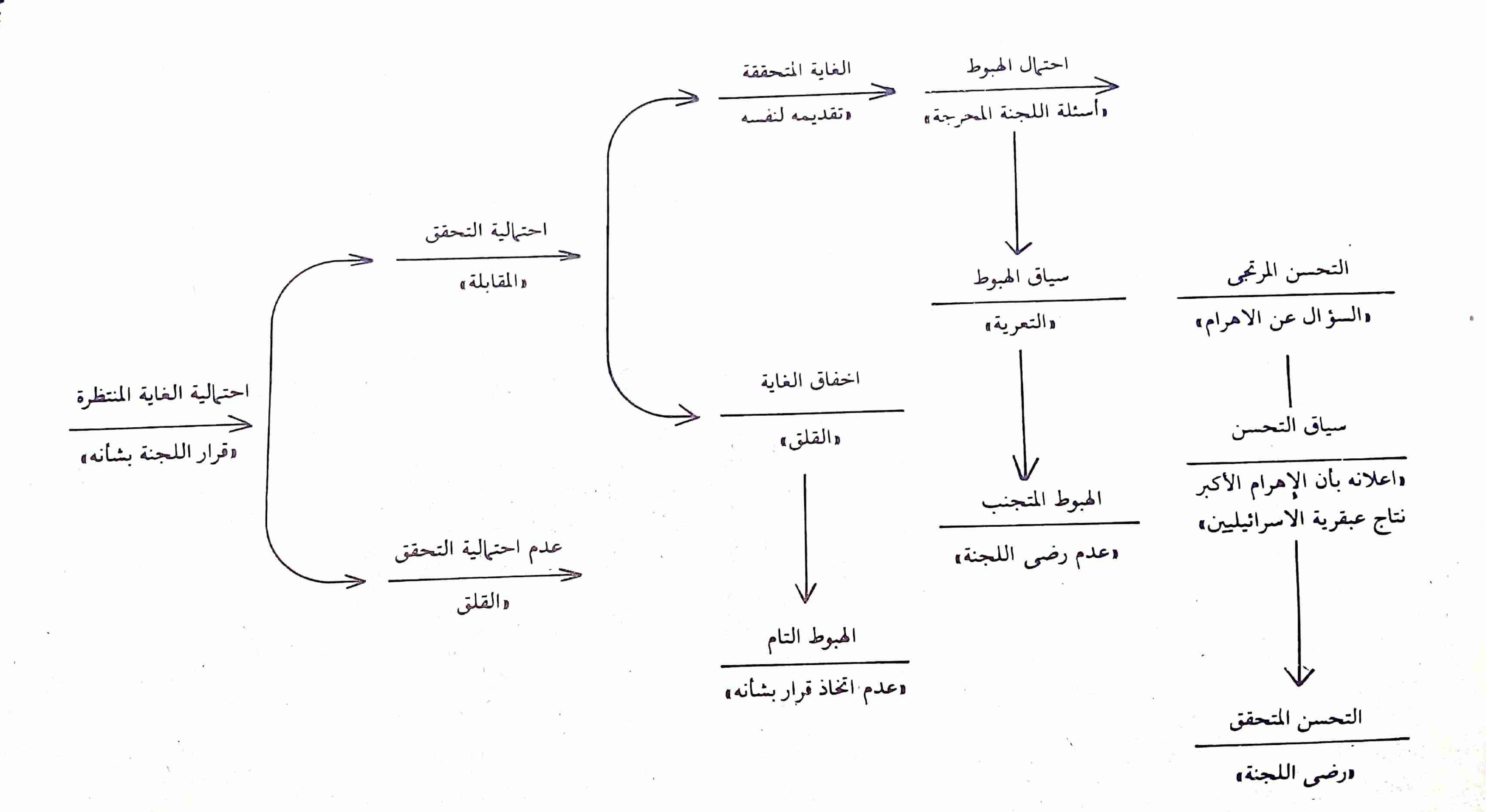
استبدلت الحدث بفضائه، الفعل القصصي بحيزه، والتي ضحت بالانسان لصالح المحيط، فقزمته لصالح تضخيم عالم الأشياء، وشككت بفعاليته امام تنامي وثنية السلعة في مرحلة التنظيم العالي لرأسمالية الدولة الاحتكارية.

ونحن سنتناول الحدث في «اللجنة» وفق مخطط بريموند الاحتمالي، منطلقين من أن الحدث الذي تتكثف فيه بؤرة السرد هو المقابلة التي أجرام الراوي مع «اللجنة». هذه المقابلة هي التي ستفضي عن احتمالات توجهات تنامي الحدث، ومصائر مفردات هذا الحدث، والعوامل القصصية الفاعلة في تحقيقه، ومن ثم مآل الفاعل الرئيسي (الراوي) في اتصاله بفعله (الحدث) ومآل مفعوليته:

ان المخطط الاحتمالي وفق توضع العوامل الروائية من منظور مواجهة النص مواجهة لغوية قادنا في منطوقه اللغوي الى تحسن متحقق في هدفية السياق السردي، وبالتالي حظوة الراوي برضى اللجنة، الذي يشير الى احتمالية ايجابية في مضمون القرار الذي سيتخذ بشأنه. ان العلمانية الوضعية تتكشف هنا عن ظاهريتها الفاضحة، عندما تنكر على اللغة فعاليتها الدلالية غير المتحققة الا بها، حيث تخفي في شكلها الظاهراتي المتحقق البعد الدلالي في مستوياته المجازية والتخييلية والتواصلية.

ان «اللجنة» وفق هذا المخطط تفضي الى الشق الاحتمالي الذي يؤدي الى ظاهر اللغة، ظاهر السرد، وظاهر العلاقات التواصلية القائمة بين الراوي والآخر المشارك والمفارق.

فإذا كانت اللغة لا تحيل إلا الى مرجعها في ذاتها، والنص لا يتحقق إلا في شروطه كنص، والعلاقات التواصلية لا تفضي إلا الى تواصل الآخر المشارك في فضاء النص ذاته، فإن الراوي بذلك يحقق هدفيته في الحصول على رضى اللجنة، ويغيب المشروع الاتصالي للكاتب بالآخر الاجتماعي في غياهب التغييب لذات الكاتب على اعتبارها وجود غريب عن النص منذ لحظة الانفصال بين


احتمالية الغاية المنتظرة
«قرار اللجنة بشأنه»
احتمالية التحقق
«المقابلة»
عدم احتمالية التحقق
«القلق»
الغاية المتحققة
«تقديمه لنفسه»
اخفاق الغاية
«القلق»
الهبوط التام
«عدم اتخاذ قرار بشأنه»
احتمال الهبوط
«أسئلة اللجنة المحرجة»
سياق الهبوط
«التعرية»
الهبوط المتجنب
«عدم رضى اللجنة»
التحسن المرتجى
«السؤال عن الاهرام»
سياق التحسن
«اعلانه بأن الإهرام الأكبر نتاج عبقرية الاسرائيليين»
التحسن المتحقق
«رضى اللجنة»

الكاتب والمكتوب، واكتساب الاخير قانونية وجوده الموضوعي، الذي لاحق لنا الا في ملامسة ما يتبدى لنا، ما دامت المعرفة قاصرة عن ادراك ما بعد الظاهر المتصل بالحس وفق ما ترى الوضعية التي هي الأساس الفلسفي للبنيوية.

البنية الدلالية:

يرى لوسيان غولدمان ان دراسة مقتبسة عن البنيوية اللغوية، لا تستطيع أن تسلط الاضواء على بنيتها الدلالية والتي تجعل النصوص الأدبية تتعارض مع النظام الشامل للغة.

وأن النصوص الأدبية هي أعمال ممتازة للكلام وليس بنى لغوية دلالية.

ويضيف قائلاً: «يبدو لي أن من بين الفروقات العديدة هنا فرقاً أساسياً بين اللغة والكلام مفاده أن اللغة ذات طابع غير معبر (غير دال) بينما الكلام ذو طابع معبر. آجل لا تستطيع أية لغة بحد ذاتها أن تكون لها دلالة شاملة، لأن سبب وجودها ووظيفتها هو السماح بالتعبير عن كل المعاني.

فاللغة لا تستطيع أن تكون متشائمة أو متفائلة لأنه يجب أن نتمكن من التعبير عن الفرح والغضب واليأس، وبالعكس فإن كل كلام تطبع بطابع المجتمع أصبح بالضرورة معبراً في مجمله عن الدلالة على شيء، مع أنه غالباً ما يحصل أن الخطاب هو خليط ويحمل عدة معاني، واريد أن أقول ان علم اللغة هو دراسة لأنظمة الوسائل التي تتيح لنا التعبير عن المعاني وليس دراسة هذه المعاني ذاتها[*]»

ويؤكد ـ غولدمان ـ على ضرورة البعد الاجتماعي للغة لبيان دلالتها، فوصف اللغة لذاته، ليس مهماً جداً، في رأيه، ومن هذا المنطلق فإن النص الأدبي يستمد معناه وبنيته الدلالية من رؤية العالم التي يعبر عنها.

(*) لوسيان غولدمان ـ البنى الذهنية ـ ص ١٥ ـ النسخة الفرنسية.

ان منطلق البنيوية التوليدية ـ لدى غولدمان ـ يعيد للذات الابداعية للكاتب اعتبارها، بعد أن اغتالته العلمانوية النصية للبنيوية عندما احتكمت للغة في ذاتها مرجعاً، وجردتها من اجتماعية التواصل المتمثل في الكلام، والخطاب، حيث اغتالت الذات باسم اعلاء شأن محسوسية الموضوع، والدلالة باسم المدلول المحدد، والخيال باسم واقعية التحقق اللغوي، والمجاز باسم اغرابه ومفارقته لـ (هنا) في برزخ الميتافيزيك، والمعرفة باسم اللا ادرية المعبرة عن عجز وعينا عن تجاوز معرفة الشيء بظاهريته الى ادراك جوهره.

ان مخطط (بريموند) السابق يعتمد على احتمالية الآلية الميكانيكية، فنحن نضغط على زر الكهرباء فإما أن يكون هناك تيار أو لا يكون، وليس هناك احتمالات أخرى، فإما أن ينال الراوي رضى اللجنة أو لا ينال، فإذا تحقق الاحتمال الأول يتم الاندماج بين الرواي والعوامل السردية الأخرى التي تفضي دلالياً الى أنه دخل في مشروع اللجنة الثقافي والسياسي، واذا لم ينل رضى اللجنة تنشأ درامية السرد عبر التناقض والصراع. ذلك ماتحققه اللغة في توضعها النصي المنعزل عن ذات الكاتب، في خصوصيته التعبيرية (تخييلاً ومجازاً) وخصوصيته الاجتماعية (الثقافية والسياسية) وخصوصيته التاريخية (وطناً وتاريخاً وواقعاً).

ومن هنا فإن اقتراحات ـ غولدمان ـ التي تحرر النص كبنية صغرى من انعزاليته اللغوية لتدمجه في بنية كبرى هي (الواقع)، ترتقي باللغة من مستواها القاموسي الصامت الى مستواها المعاش المحكي الحي. ويكتسب الكلام صفته الخطابية الاتصالية والتواصلية من خلال اندماج بنية النص ببنية التاريخ، وتحققه كتجسيد لرؤية تفاعلية، تغدو فيها رؤية الكاتب للعالم ناظماً محدداً للأشكال الدلالية المتمخضة عن علاقة التفاعل القائمة بين الفنان وعصره.

على ضوء هذا التركيب الناتج عن الاتصال بين عناصر البنية الصغرى (النص) والبنية الكبرى (التاريخ) نقارب دلالة مفردات النص، على أن يكون مدخلها كلمة (اللجنة) باعتبارها اتخذت كعنوان للقصة، وتولد عنها مفردات

عديدة، تتصل بمدلولها سردياً، ومكانياً، وزمانياً، وتواصلياً أيضاً، بالاضافة الى تكرارها المتعدد في ثنايا النص.

ونحن اذ نتفق مع المقاربة المنهجية لـ ـ غولدمان ـ في موضوعة التحديد الاصطلاحي للتمايزات القائمة بين اللغة والكلام والخطاب، والتي تتحرر بذلك من طابعها الألسني، لتكتسب خصائصها الثقافية والاجتماعية والأدبية، نجد نفسنا متفقين ايضاً مع الآراء القائلة بالاقتصادوية التي تسم معالجات غولدمان، والتي لا بد من الحذر العلمي تجاه نتائجها.

كيف بدت كلمة «اللجنة» وما تفرع عنها من مفردات في النص؟

١ ـ بلغت مقر **اللجنة** في الثامنة والنصف.

٢ ـ افضى الي الحارس بأن أعضاء **اللجنة** لايتوافدون عادة قبل الساعة العاشرة. ووجدت ذلك امرا طبيعياً.

٣ ـ ثم استدرت عائداً وعيني على باب الغرفة، خشية أن تكون **اللجنة** قد وصلت واستدعتني.

٤ ـ في العاشرة والنصف، سأل الحارس «عما اذا كانت **اللجنة** قد وصلت».

٥ ـ (هناك باب آخر يدخلون منه) أي أعضاء **اللجنة**.

٦ ـ بقيت واقفاً الى جواره نصف ساعة، نتابع خلالها وصول أعضاء **اللجنة**.

٧ ـ لم أفعل شيئاً طوال العام الماضي كله سوى الاستعداد لاحتمالات هذا اليوم (مقابلة **اللجنة**).

٨ ـ لم أجرؤ على مغادرة مكاني للبحث عن اسبيرين خوفاً من ان تستدعيني **اللجنة** فجأة.

٩ ـ ماسح الأحذية الذي اقتعد الأرض وجعل ينظف بحماس حذاء **اللجنة** (هكذا اسميته في سري واعجبتني التسمية حتى أني ابتسمت).

١٠ ـ لما كنت أنـا الـوحيـد الـذي ستستقبله اللجنة اليوم . فقد خطر لي أنها تناقش أمري الآن لأن معناها ببساطة ان اللجنة ستوصل الى فكرة مبدئية بشأني .

١١ ـ كنت أعـرف أن لديهـا تقـاريـر كافيـة عني

١٢ ـ ومع ذلك فقد فهمت أن مصيري يتوقف على المقابلة القادمة .

١٣ ـ قيل لي انه لا مندوحة من المثول امامها . ولهذا جئت .

١٤ ـ أدار المصراع دافعاً الباب الى الداخل ، وولجت الغرفة .

١٥ ـ كنت أعـرف أن اللجنـة ستـوجـه الي بعض الأسئلة . . . فمضمـون الاجابة ليس هو كل شيء ، ورغم ماله أيضاً من وزن ، والأهم منه هو القدرة المواجهة .

١٦ ـ عكفت على دراسة اللغة التي تستخدمها .

١٧ ـ حاولت أن أكون فكرة واضحة عن عمل اللجنة .

١٨ ـ ليس ثمـة قاعـدة محددة لعمـل اللجنـة . . ستار من السرية المحكمة اسدل على أسمائهم ومهنهم .

١٩ ـ الكل اجمعوا على أن اللجنة تنصب شراكاً ماهرة لكل من يمثل أمامها .

٢٠ ـ كان عدد أعضاء اللجنة كبيراً حقاً . . . كنت عاجزاً عن التركيز فلم اتمكن من احصاء عددهم بالضبط .

٢١ ـ اغلبهم يضع عوينات سوداء كبيرة على عينيه .

٢٢ ـ لم أدهش عنـدمـا رأيت بينهم اثنـين من العسكريين . وكان يتوسطهم عجوز متهالك يرتدي عوينات طبية سميكة .

قررت أن أقدم اليهم اجابة متميزة . . دون أن أتورط في الحديث عن أشياء معينـة . مثـل الـدوافـع الحقيقية لبعض الأفعال ، وإنما أشير الى هذه بطريقة تخلي مسؤوليتي عن كل ما من شأنـه أن يسيء إلي . . كانت تلك مهمـة شاقـة للغاية ،

بالنظر الى مالديهم من وسائل خاصة، وامكانيات واسعة تتيح لهم معرفة كل شيء عني.

انه بالرغم من خطورة اللجنة، ضخامة نفوذها، فإن البعض، وأنا منهم، يعتبرون عضويتها دليلاً على نضوب الموهبة والفشل التام.

ـ وكان أعضاء اللجنة قد استمعوا الي في اهتمام شديد.

ـ كنت أعرف أني لن أذوق طعم النوم، أو راحة البال، حتى تصدر اللجنة قرارها النهائي بشأني».

من خلال الحقل الدلالي الذي تقصى مفردة اللجنة وما يتفرع عنها في النص نقارب المحاور الدلالية الرئيسية التي تحكم مسار السرد.

يبدأ السرد بجملة «بلغت مقر اللجنة»، فبدون أي تمهيد يضع المتلقي في سياق معرفة هذه «اللجنة» حيث يعطي الراوي المفردة (الـ) التعريف، دون أي تعليل أو تفسير يقع عليه المتلقي ليحيطه علماً بماهية هذه «اللجنة» وخصائصها.

بذلك يتمكن المرسل بدءاً من الجملة الأولى في استقطاب انتباه المرسل إليه، فأية لجنة تلك التي يفاجأ بملفوظها المعرف دون أية معرفة مسبقة؟

ويأتي السرد لاحقاً محققاً لتلك المعرفة المسبقة، فالراوي يتمكن عبر تفسيره وشرحه أن ينقل حالة القلق الى المتلقي المفارق حيث الحميمية تشده الى الاندماج.

منذ الوحدة السردية الأولى يوضع المتلقي أمام لجنة معروفة مهابة، وهو مدعو مباشرة للانخراط الشعوري في مشاركة الراوي بتبجيلها والاحساس برهبتها.

فالراوي يصل قبلها بساعة ونصف ويجد تأخرها طبيعياً، وهو ينتظرها حتى الساعة الثانية عشر دون أي احتجاج حتى المضمر منه الممكن الافضاء به الى المتلقي المفارق. وهو خلال انتظاره الطويل يخشى الابتعاد عن الغرفة خوف استدعائها له، لأنه خلال سنة لم يفعل شيئا سوى الاستعداد لهذا اليوم (يوم

المقابلة)، فهو يعطي مفردتي (يوم - مقابلة) أيضاً (الـ التعريف) دون أية معرفة مسبقة، ثم تأتي الوحدات السردية لاحقاً كتفسير لهذا المعرّف.

وغرفة اللجنة، تكتسب الهالة ذاتها، حيث يخاطبنا الراوي قائلاً: «ولجت الغرفة».

ما هي هذه «اللجنة» المحاطة بكل هذه الهالة والرهبة؟

ان الراوي غير قادر على تحديد أسمائهم ومهنهم، وتأكيداً على هذه السرية والكتمان المحاطة بالغموض يضع معظمهم عوينات سوداء كبيرة، ورئيس اللجنة يخص بمفردة «يرتدي» نظارات امعاناً بالغموض والاهمية الاستثنائية، حيث النظارات السوداء التي تقيم جداراً بين الراوي واعضاء اللجنة توصف وكأنها رداء يلف الرئيس بالكتمان والسرية والغرابة. هذا الجو من الغرابة، يعتمد على ايقاعي الوصف والسرد، فالوصف يستند الى مخيلة اسطورية ويأتي السرد ليشد الاسطورة الى الواقع دامجاً اياها في شريانه عبر التفسير المنطقي لما هو غير منطقي.

فالأخرون الذين استفتاهم الرأي باللجنة، نظروا إليه بإشفاق، والذين مثلوا أمام «اللجنة» نسوا تفاصيل ما جرى لهم، وتبدت ذكرياتهم متضاربة، وهو «لا مندوحة له من المثول أمامها».

وهذه «اللجنة» لديها امكانيات واسعة تتيح لها معرفة كل شيء عنه، على الرغم من ان لها لغة خاصة غير اللغة العربية.

ان تكلل «اللجنة» بهذه الخصائص الطقسية التي تستند في توصيفها الى مخيلة أسطورية تسلط حزمة ضوئها على الواقع تؤطره، مما يؤدي الى تسربل خياراتها وعلاقاتها بأوشية ميتافيزيكية مطلقة، تمنحها خاصية اتخاذ قرارات مصيرية.

فمقابلة الراوي لها توحي بأنه طالب عمل، فجأة نكتشف، بأن المقابلة لا صلة لها بذلك، بل هي مقابلة تقرير مصائر انسانية.

ان هدف الراوي هنا يستمد فحواه من خصائص مجموع العوامل السردية

الاخرى. ويصطبغ بلونها، ويتشكل وفق مقاييس نمط الشخصيات الأخرى التي يدخل في علاقة إتصال وتفاعل معها.

وبذلك فإن العناصر الواقعية المتصلة بالراوي واهتماماته الحياتية وميوله ووسطه والخط الزمني الذي يحتضن سيرة تجربته في الزمن الخارجي والداخلي، تتمازج بعناصر لا واقعية تصيغ سيماء اللجنة الذهنية واهتماماتها وأهدافها ووسطها وزمنها، ليتغلف كل ذلك بطابع الخارق الاعجوبي. غير أن الطابع الخارق والغامض للجنة الذي يتحقق عبر السرد، يشده الوصف ليتصل بالمكان المحدد والزمان المحدد والأهداف المحددة، فيتمازج أيضاً في اطارها المعقول باللامعقول، محدودية الوجود باطلاقيته، غموض السرية بانتهاك الستر، جلال المهابة بالابتذال الفاضح ويبرز ذلك من خلال نوعية الاتصال الذي يوحد بين الراوي واللجنة في مشهد مسرحي، يحول المتلقي من قاريء مفارق الى متفرج محاكم.

سيماء «اللجنة» وفق خطابها:

تطرح اللجنة على الراوي ستة أسئلة:

١ ـ ما يخص وجهة نظره فيما يتصل بالمقابلة، بعد أن عبروا عن تقديرهم لاختياره الطوعي في المجيء اليهم، على اعتبار ان خياره هذا يعكس قدراً كبيراً من سلامة التفكير، واستنادا الى أن في عصرنا هذا يتمتع الانسان بحرية تامة في الاختيار.

٢ ـ ان كان يعرف الرقص؟

٣ ـ اعلانهم عن معرفتهم كل شيء تقريباً عنه، لكن ثمة شيء واحد لا يعرفون، وهو أين كان في ذلك العام؟

٤ ـ التساؤل عن عجزه في ممارسة الجنس مع سيدة معينة، وما هو تفسيره لذلك؟

الاخرى. ويصطبغ بلونها، ويتشكل وفق مقاييس نمط الشخصيات الأخرى التي يدخل في علاقة اتصال وتفاعل معها.

وبذلك فإن العناصر الواقعية المتصلة بالراوي واهتماماته الحياتية وميوله ووسطه والخط الزمني الذي يحتضن سيرة تجربته في الزمن الخارجي والداخلي، تتمازج بعناصر لا واقعية تصيغ سيماء اللجنة الذهنية واهتماماتها وأهدافها ووسطها وزمنها، ليتغلف كل ذلك بطابع الخارق الاعجوبي. غير أن الطابع الخارق والغامض للجنة الذي يتحقق عبر السرد، يشده الوصف ليتصل بالمكان المحدد والزمان المحدد والأهداف المحددة، فيتمازج أيضاً في اطارها المعقول باللامعقول، محدودية الوجود باطلاقيته، غموض السرية بانتهاك الستر، جلال المهابة بالابتذال الفاضح ويبرز ذلك من خلال نوعية الاتصال الذي يوحد بين الراوي واللجنة في مشهد مسرحي، يحول المتلقي من قاريء مفارق الى متفرج محاكم.

سيماء «اللجنة» وفق خطابها:

تطرح اللجنة على الراوي ستة أسئلة:

١ ـ ما يخص وجهة نظره فيما يتصل بالمقابلة، بعد أن عبروا عن تقديرهم لاختياره الطوعي في المجيء اليهم، على اعتبار ان خياره هذا يعكس قدراً كبيراً من سلامة التفكير، واستنادا الى أن في عصرنا هذا يتمتع الانسان بحرية تامة في الاختيار.

٢ ـ ان كان يعرف الرقص؟

٣ ـ اعلانهم عن معرفتهم كل شيء تقريباً عنه، لكن ثمة شيء واحد لا يعرفون، وهو أين كان في ذلك العام؟

٤ ـ التساؤل عن عجزه في ممارسة الجنس مع سيدة معينة، وما هو تفسيره لذلك؟

٥ - بأي شيء من الوقائع، كالحروب والثورات والابتكارات، سيذكروننا في المستقبل؟

٦ - اختبارهم له حول موضوع الهرم الأكبر، وعدم شكهم في أنه يتمنى الجلوس فوق قمته، وعلى ان له مطلق الحرية في اختيار الزاوية التي يريد الحديث عنها.

فاللجنة التي تقرر مصائر انسانية، اللجنة التي قضى سنة استعداد ليوم مقابلتها، اللجنة التي تعرف كل شيء، اللجنة التي تتطلب مقابلتها القدرة على المواجهة، اللجنة ذات الارادة المطلقة، القوة المتعالية تطرح اسئلة (عن الرقص، والفعالية الجنسية. وتطلب منه التعري وتختبره جنسياً). وهويقدم رقصة شرقية كراقصة محترفة، حيث يحزم خصره ويجعل العقدة على جانبه وثم يدخل اللعبة، ويكتشف مزية الوضعية الراقصة التي اتخذها، وهكذا تبدأ الغرابة واللامعقولية، وانتهاك الستر، والابتذال الفاضح للواقعي المعاش. ويوضع المتلقي المتفرج عبر هذه المقابلة في صورة توحي بشذوذ اللجنة ليس عبر تفكيرها بل الشذود بالمعنى الجنسي، حيث يضم أحدهم أصبعه في جسد الراوي. وهكذا منذ اللحظة الأولى ندخل في عالم من الغرابة والتفاهة، والراوي يخضع لمطلق التفاهة تلك باختياره الطوعي.

أعضاء اللجنة لايعرفون اللغة العربية، ولذا فهويترجم لهم الوثائق الى لغتهم، فهي لجنة أجنبية، لجنة غير عربية، ما هي جنسية هذه اللجنة غير العربية التي لها ذلك النفوذ في تقرير مصير الراوي (العربي - المصري).

اننا نبدأ بالتعرف على السيماء الذهنية والايديولوجية للجنة، عبر استجابتها وردود فعلها لاطروحات الراوي. سيما وان الراوي قد صرح منذ البداية على أنه سيجيب على أسئلتهم بما يعطي فيها صورة دقيقة عن نفسه «دون أن أتورط في الحديث عن أشياء معينة، مثل الدوافع الحقيقية لبعض الأفعال،

وإنما أشير إلى هذا بطريقة تخلي مسؤوليتي عن كل ما من شانه أن يسيء ال
وتجعلهم يستنتجون ما أتصور أنه سيلقى قبولاً لديهم.

الدلالة المعاكسة للمنطوق اللغوي:

منذ البداية علينا ان نرى فيما يقوله الراوي مناقضاً لما يري
ويلائم ما تريده اللجنة، سعيا لكسب رضاها، ولذا فنحن ازاء دلالة معاكس
يدلي به أمام اللجنة، أي أن الدلالة المعاكسة للجملة المنطوقة يستخدمها الراو
للوصول الى هدفه. والجملة هنا التي تحمل الدلالة المعاكسة، تحكم عالم القص
بتركيب عواملها ونوعية اتصالها وحوارها.

فالراوي عندما يحدثهم عن حياته الشخصية يحدثهم عن مثل ومباد
اخلاقية كان يسترشد بها، دون أن يحدد ماهيتها، ولكن لا تلبث أن تصطدم هذ
المثل والمباديء عندما يطلب منه الرقص ويقدم رقصة شرقية كراقصة محترفة،
يكشف عن شذوذهم في الوقت الذي يريدون كشف شذوذه، وهكذا عبر اثار
التناقضات تبدأ السخرية، ولكن السخرية والضحك من ماذا؟! من صدا
المباديء، والمثل بالدهاء والخديعة. وتستمر لعبة الدلالة المعاكسة، وتستم
السخرية موغلة في موازاتها عندما يتحدث عن أهم وقائع عصرنا، فيجدها
البداية في مارلين مونرو «لأن هذه الفاتنة الامريكية كانت حدثاً عالمياً حضار
بمعنى الكلمة، لكنه حدث عابر ولى أمره وانتهى». لماذا لأن مقاييس الجمال تتغي
كل يوم على يد اشخاص موهوبين مثل ديور وكاردان، والحديث عن فيتنام سيج
إلى مداخلات ايديولوجية لا ضرورة لها».

والراوي عندما يتحدث عن الشركات مثل (فيليبس - توشيبا - جيليت
ميشلان، شل، كوداك، وستنجهاوس، نستلة، مالبورو) فهو يكشف حقيقة ال
الشركات العملاقة التي تنتجها تستخدم العالم بدورها، فتحول العمال الى آلات
والمستهلكين الى أرقام، والأوطان الى أسواق.

هذا وجه لتلك الشركات، ثم يريد أرضاء اللجنة فيعلن بأنها ذات خطر لصالح منجزات قرننا العلمية والتكنولوجية، كما انها غير معرضة للفناء أو النضوب فقد وجدت لتبقى.

وهو عندما يستقر رأيه على الكوكا ـ كولا كأهم انجاز، يعلن بأن رئيس شركتها هو الذي اختار، مع العديد من رؤساء الشركات جيمي كارتر. وان هذه الشركات كونت «اللجنة الثلاثية» المؤلفة من امريكا الشمالية واوروبا الغربية واليابان في هدف محدد هو مواجهة العالم الثالث وقوى اليسار في اوروبا الغربية.

ويتساءل اذا كان هذا نفوذها على أكبر واغنى دولة في العالم، فكم هو تأثيرها على بلدان العالم الثالث، فهي تلعب دوراً حاسماً لا في اختيار طريقة حياتنا، وميول أذواقنا، ورؤساء بلادنا وملوكها، بل والحروب التي نشترك فيها، والمعاهدات التي نوقعها ص ٢٠٣.

والراوي باندفاعه العارم للحديث عن أهمية الكوكا ـ كولا، ينساق إلى قول أشياء لا ترضى عنها اللجنة، ولذا فقد سيطر الوجوم عليها، لأنه ارتكب اساءة أو خطأ عن غير قصد.

«إلا أن التوتر الذي كان يسود الحجرة قد تلاشى، وان الجو العدائي قد خف كثيراً» وذلك عندما يرى أن الهرم الأكبر شاهد على عبقرية الاسرائيليين، وعلى أنه يفضل النظرية القائلة بأن خوفو نفسه كان من الملوك السريين لبني اسرائيل.

ولذا فبإمكاننا بعد التحليل لدلالة اللجنة في هذه القصة ان نخلص الى أن الدلالة المعاكسة التي حكمت خطاب الراوي قد أدت إلى مجموعة من المتضادات.

ـ التضاد بين اللجنة كوهم واللجنة كحقيقة، اللجنة الأجنبية، التفاهة، التحلل واللجنة السلطة المطلقة، اللامعقولة ـ التزييف ـ الشذوذ.

- التضاد بين وعي سائد في الخطاب، ووعي ممكن في شبكة التناظرات المجازية.

- التضاد بين الحقيقة في النص والحقيقة في الواقع والتاريخ.

- التضاد بين النص المتلقى والوعي المتلقي.

- التضاد بين الجملة المنطوقة، والدلالة المعاكسة لها.

- التضاد بين الراوي والكاتب، هذا التضاد الذي يقود الى الافصاح عن رؤية العالم لدى الكاتب.

- التضاد بين الاستسلام والتماهي في النص والقصد العميق عبر المجاز.

- التعارض بين راو واع وراو مزيف، راو منصاع وراو رافض.

ان شبكة التناظر المتضاد هذه تمنح القصة بعداً مجازياً، طابعه الرئيسي يتمثل في الكتابة. وأخيراً ما هي نوعية هذا الصراع؟ هل هو صراع صدامي تناحري يتمثل في الكناية أم أنه صراع ضمني عبر الكناية بين اللجنة والراوي. صراع تجاوري مضمونه رفض عميق وشكله استسلام مطلق. هذه التضادات بمجموعها هي لحمة الصياغة والبناء للجملة والحدث - الشخصية التي غلفت عالم القصة بنوع من السخرية السوداء، واعطته شكلاً من الغرابة واللا معقولية مشحونة بالدهاء والسذاجة والنفاق والقلق.

ان هيمنة الدلالة المعاكسة للمنطوق السردي أدت إلى تلاشي النقيضة على مستوى البنية النصية، وبروزها على مستوى البنية الخارجية الكبرى (التاريخ).

وغدا المتلقي المفارق جزءاً لا يتجزأ من واقع تحقيق النص لدلالته، والمتلقي هنا، ليس مجرد مخاطب تتحدد هوية اتصاله بالاستجابة للخطاب بحدود رسالته اللغوية، بل هو متلق متعد يتجاوز حدود اللزومية التي تغلقه في حدود زمن النص وحيزه، ليغدو متلقياً مشاركاً في رحاب الفاعلية الاجتماعية والثقافية بمراجع متنوعة بتنوع التجربة الثقافية والمعاشية والبسيكولوجية والطبقية لهذا المتلقي.

ان التضـاد الـذي يحكم العوامل الروائية داخل النص، يتحول الى صراع خارجه، في الـواقـع، انه تضاد تجاوري في حدود لغوية النص وخطابه، حيث أن الاطروحة المضادة للراوي تختبيء في الدلالة المجازية بينما تتوحد في المدلول، أي أنها تندمج في الاطروحة المهيمنة للجنة، حيث يتلاشى التناقض نصياً، ويتفجر تاريخياً.

ولـذلـك فنحن تجاه حوار تلفيقي بين الـراوي واللجنـة تهيمن عليه الغرابة والشـذوذ والخـداع، وبينـما هو حوار ضمني بين الـراوي والمتلقي المفارق الخارجي (القـارىء) الـذي يدخـل لعبـة التـواطؤ السـرية مع الراوي، بعد أن دخل لعبة الرهبة ذاتها تجاه اللجنة.

فالتواصل مزيف لغوياً، باعتبار اللغة تجسيد للنص في حدوده اللزومية غير المتعدية، وصادق كلامياً، باعتبار الكلام تجسيد للغة في اتصالها بالوسط التاريخي.

ان الشـذوذ والغـرابة تتجاوز حدود الاتصال الخطابي بين الراوي واللجنة، لتمس أشكال التواصل الحسية حيث تتجسد في الحركة التمثيلية وفي الحوار ذاته.

فالرجل الأشقر أحد أعضاء اللجنة هو الذي يولج أصبعه في جسد الراوي ليختبر ميـولـه الجنسيـة، يتكشف عن ميـول شاذة، تغدو ميوله هذه شرطاً لقبول (الـراوي)، وتظهـر ميـولـه الشاذة هذه حتى في خطابه اذ يقول «للراوي» في صدد حديثه عن الهرم الأكبر «فلا يساورني شك في أنك تتمنى الجلوس فوق قمته».

وفي اطـار الحـديث عن الكـوكاكولا، يتصف الخطاب أيضاً بمرجع لغوي يستمد مفرداته وايحاءاته من اللغة الجنسية الشاذة، حيث توصف لـ(الراوي) بأن رأسها «الذي يتسع إست كل انسان لرأسها الرفيعة».

وتتضح صفات الشذوذ الانساني في التواصل، عندما تسعى اللجنة للتأكد من عنينيته، بتساؤلها عن عجزه في ممارسة الجنس مع المرأة.

بل هم عنـدمـا يتعرى يتأملونه باهتمام «استقرت أنظار أعضاء اللجنة على الجزء العاري من جسدي يتأملونه في اهتمام».

ان الـدلالـة المعـاكسـة للمنطوق أفضت الى خلخلة في سلم القيم ونظا
الفكر والتناغم الطبيعي، حيث ينعدم التواصل الانساني متحولاً الى تواصل شا
في غرابته، ويتعمم الشذوذ كحالة طبيعية وفق النظام الذهني والقيمي للجنة.

اذا كانت الشخصيـة ـ حسب غريـماس ـ تتحـدد في مجمـوع علاقاته
التـواصلية مع الشخصيـات الاخـرى، فإن شخصيـة «الـراوي» هنـا تكتسب
خصـائص سيـماء اللجنـة، وتتحـدد وفق معـايـرهـا المهيمنـة، حيث يضطر الى
التعـري الفعـلي قصصياً والتعري المجازي واقعياً وتاريخياً، وبذلك فهي تخرج من
حدود المعـايـير الطبيعية بالنسبة للمتلقي المشاهد، لتدخل في نظـام طبيعي وفق
سنن اللجنة، هذه السنن التي تتناقض مع كل المعايير الكامنة خارج فضائه
وزمنها.

ان عالم الغـرابـة هذا بما يتوسله من وسائل تصويرية وحركية وحوارية يتاخم
عالم السينـما ووسـائلهـا التعبيرية، وذلك في صياغته للمشهد بما يعتمده من إيقاع
حركي بصـري، سيـما في مشهد الرقصة التي يقدمها (الراوي) وفي مشهد امتحان
العضو الاشقر لميول (الراوي) الجنسية.

وكأنـا تجاه مشهـد صاغ محتواه القصصي كافكا، وحققه سينمائياً بازوليني(*)
ان اعتـمادنـا تحليـل بنيـة النص اللغـويـة، كواقعـة كلاميـة ترى اللغـة في شرطها
الاجتـماعي الثقافي هو الـذي أعـاد للنص وعيه: وللكتابة دلالتها، وللغة حياتها
وللأدب أدبيته.

---

* ان المشـاهـد لغـرابتهـا، التي تعكس غرابة أشكال التواصل وشذوذها، تستدعي الى الذاكرة
احد افلام بازوليني (سادوم) عندما يبرز نزوع الفاشية لتغيير طبيعة الانسان حيث تختتم العلاقة
الجنسيـة الطبيعيـة الـوحيـدة بين الـرجـل والمرأة بالقتل، بينما يبرز شذوذ العلاقات الجنسية بين
الرجال والرجال والنسـاء والنسـاء كعلاقات طبيعية.

ان الدلالة المعاكسة للمنطوق أفضت الى خلخلة في سلم القيم ونظام الفكر والتناغم الطبيعي، حيث ينعدم التواصل الانساني متحولاً الى تواصل شاذ في غرابته، ويتعمم الشذوذ كحالة طبيعية وفق النظام الذهني والقيمي للجنة.

اذا كانت الشخصية - حسب غريماس - تتحدد في مجموع علاقاتها التواصلية مع الشخصيات الاخرى، فإن شخصية «الراوي» هنا تكتسب خصائص سيماء اللجنة، وتتحدد وفق معاييرها المهيمنة، حيث يضطر الى التعري الفعلي قصصياً والتعري المجازي واقعياً وتاريخياً، وبذلك فهي تخرج من حدود المعايير الطبيعية بالنسبة للمتلقي المشاهد، لتدخل في نظام طبيعي وفق سنن اللجنة، هذه السنن التي تتناقض مع كل المعايير الكامنة خارج فضائها وزمنها.

ان عالم الغرابة هذا بما يتوسله من وسائل تصويرية وحركية وحوارية يتاخم عالم السينما ووسائلها التعبيرية، وذلك في صياغته للمشهد بما يعتمده من إيقاع حركي بصري، سيما في مشهد الرقصة التي يقدمها (الراوي) وفي مشهد امتحان العضو الاشقر لميول (الراوي) الجنسية.

وكأننا تجاه مشهد صاغ محتواه القصصي كافكا، وحققه سينمائياً بازوليني(*) ان اعتمادنا تحليل بنية النص اللغوية، كواقعة كلامية ترى اللغة في شرطها الاجتماعي الثقافي هو الذي أعاد للنص وعيه: وللكتابة دلالتها، وللغة حياتها وللأدب أدبيته.

---

* ان المشاهد لغرابتها، التي تعكس غرابة أشكال التواصل وشذوذها، تستدعي الى الذاكرة احد افلام بازوليني (سادوم) عندما يبرز نزوع الفاشية لتغيير طبيعة الانسان حيث تختتم العلاقة الجنسية الطبيعية الوحيدة بين الرجل والمرأة بالقتل، بينما يبرز شذوذ العلاقات الجنسية بين الرجال والرجال والنساء والنساء كعلاقات طبيعية.

الزمن هنا مغلق على مستويات ثلاثة:

آ ـ الزمن المحدود بالحيز المغلق، غرفة الانتظار.

ب ـ الزمن النفسي، وله مستويان:

١ ـ حالة القلق والانتظار المتأتي من انحكامه بزمن اللجنة.

٢ ـ الانحكام باللحظة، حيث لا يأخذ أي دور سوى ابراز خضوعه لزمن للجنة، فهو لم يفعل شيئاً طِوال العام الماضي كله سوى الاستعداد لاحتمالات هذا اليوم.

ويأتي الاسترجاع التذكري ليشدد من قبضة زمن اللجنة الذي يتمثل بالمقابلة والتي يتوقف عليها مصيره الانساني. (فقد فهمت ان مصيري يتوقف على المقابلة القادمة).

وهكذا فنحن تجاه حالة تضاد بين زمن مغلق متوتر قلق خاضع (يمثله الراوي) وزمن ممتد مطمئن حاكم (تمثله اللجنة).

فاللحظة هنا تتداخل به، الزمن هنا مندمج به، ولذا فكل الاشارات الزمنية تتعين عبر انتظاره وانفعالاته، عبر انشداده اليها، وكأن اللجنة خارج هذه اللحظة، خارج كل انفعالاته بها، وكأنها خارج الزمن.

واذا تحققنا أنه في فترة ما قبل المقابلة يقوم الراوي باستدعائين فهما بمقدار ما يضيئان لنا صورة الراوي فإنهما يصبان في اغناء الحدث (الذي هو المقابلة) ويدخلان في اطار بناء المستوى الاولي للقصة، ولذا فنحن تجاه استدعاء تذكري داخلي بحيث كل الاشارات السرية توظف في بناء القصة، وحيث تحاط علما منذ البداية بكل شيء، فالمقابلة كحدث مركزي يمتد في كل شعاب السرد. فليس هناك فسحة زمنية تساعد الراوي على أن يقدم معلومات خارجية، فهو مستقطب بكليته في زمن خانق، لا يسمح له بالاستطرادات والشطط، حتى عندما يسخر بشكل معلن، وهي المرة الوحيدة ـ لأن السخرية عبر القصة بمجموعها سخرية مبطنة ـ وذلك عندما يتحدث عن (حذاء اللجنة) فهو يسخر بشكل يوحي بمدى

بين ميتافيزيكية الزمن وتاريخيته :

نستطيع أن نقسم الزمن في المستوى الأولي للقصة الى ثلاثة أقسام :

١ ـ زمن ما قبل المقابلة .

٢ ـ زمن المقابلة .

٣ ـ زمن ما بعد المقابلة .

قبل الدخول في تحليل الزمن عبر المراحل الثلاث لابد من الاشارة الى اننا لا نستطيع ان نحدد بدقة الفترة الزمنية للقصة وان كنا نستطيع تقديرها .

ـ زمن ما قبل المقابلة : وهو يمتد ثلاث ساعات ونصف يبدأ منذ وصوله في الثامنة والنصف وينتهي عند الظهر تماماً ، اذا اعتبرنا ان وقت الظهر هو الثانية عشرة .

الزمن هنا زمن صارم مغلق بشدة بالنسبة للراوي ومنفتح ممتد مطواع بالنسبة للجنة .

ـ يبلغ مقر اللجنة في الثامنة والنصف ، قبل نصف ساعة من الموعد المحدد ، أفضى له الحارس أن أعضاء اللجنة لا يتوافدون عادة قبل الساعة العاشرة فيجد ذلك أمراً طبيعياً ، رغم أنه ضايقه . وندم لانه التزم الموعد المحدد بالضبط .

يعتبر الراوي مجيئه قبل نصف ساعة هو التزام بالموعد المحدد بالضبط ، ويجد أن عدم توافدهم قبل الساعة العاشرة امراً طبيعياً . نحن نوضع وبشكل مباشر أمام زمن ذي دلالة ليس على مستوى البناء القصصي فحسب ، بل على مستوى الدلالة المجازية للقصة بشكل عام . فالمدار الزمني لحركته القصصية رهينة بزمنهم ، محكوم به ، زمنه المحدد ، وزمنهم المجرد ، زمنه الملموس المطلق ، ولذا يغلو زمنه مجرد انعكاس بسيط لزمنهم المهيمن المقرر .

هذه الدلالة التي تتكشف منذ السطور الاولى ، سنجدها ممتدة لتحكم عالم القصة ، بشكل كامل . وسنعود الى معالجة ذلك .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هيمنة لعنة اللجنة التي تستوطنه من الداخل، ولذا فهو في دائرة ضيقة محكمة تستقطب احساسه وتفكيره (بزمن اللجنة).

واذا أردنا ان نتوقف قليلاً عند تحديد وقت دخول الراوي لمقابلة اللجنة، يتحدد الزمن بصدفة (وعند الظهر تماماً، دخل الحارس الغرفة، ثم خرج على الفور وسألني عن اسمي وعندئذ اشار إلي بالدخول).

هذه العبارة الفاصلة بين مرحلتين في السرد وفي الزمن، تسترعي الانتباه وتدفعنا للزعم بأنها تعبر عن الدلالة الزمنية العامة لعلاقة الراوي باللجنة عبر القصة بكاملها. فاللجنة لا تعرف بوجوده خلال ثلاث ساعات ونصف، فالصورة الجزئية هنا تعطي معنى للصورة العامة، حيث يسأله الحارس عن اسمه وبعدها يشير له بالدخول، وبالتالي فاللجنة لها زمنها، الذي هو أحد اشكال وجودها غير العابىء أو الآبه، والمتعالي لزمن الآخر الملموس، واستطالات هذا الزمن الشاملة لوضعه. والظهر لا يعبر عنه بدلالة زمنية محددة الا بالمعنى الطبيعي للزمن، لأن الظهيرة تعني عندما تصبح الشمس في قبة السماء، وبالتالي وقت توضع الشمس في قبة السماء يتغير من فصل إلى فصل، بل من أيام إلى أيام بالمعنى الزمني المحدد انسانياً.

عندما يصل الراوي الى اللحظة التي تمس اللجنة، أي الى لحظة اللقاء بها، فإنه يصل الى زمن مشترك معها، وعلى اعتبار ان زمن اللجنة هو أحد أشكال وجودها المطلق فإن الزمن يزوغ، ويصبح الراوي عندها مجبراً على الدخول في زمنها الخاص كما كان عليه أن يدخل في لغتها الخاصة من قبل. فالزمن هنا يزوغ، يختل، يضطرب في منظوره والظهر غير المحدد زمنياً، تطلق عليه صفة محددة، فيقول «عند الظهر تماماً» هذا إذا اضفنا ان الفصل، أو الشهر غير محدد، سيما ايضا وان الراوي لديه احساس عميق وحاد بالزمن حيث كان يتحدث عن كل نصف ساعة يمر بها.

ولعل تحديد الزمن، بلفظ الظهيرة، له دلالته على المستوى المجازي

للقصة، حيث يقيم توازياً بين زمن فاصل وقرار فاصل، فإذا كانت فترة الظهيرة هي فترة فاصلة في المسار الزمني للنهار فإن توقيت المقابلة في تلك اللحظة، تعبير عن كونها فاصلة في حياة الراوي، اذ يتحقق تواز بين الظهيرة وبين المقابلة. ويسقط قلق الراوي على الزمن فيتبدى تداخل تناظري بينه وبين الزمن، بين الزمن واللجنة.

الصباح الظهيرة ما بعد الظهيرة ـ الليل ـ امتداد زمني

——— + ——— × . . . .

الانتظار المقابلة انتظار القرار

زمن المقابلة:

يبدأ بفترة الظهيرة، ولا يمكن تحديد نهايته بدقة، وهو على اعتباره زمن مقابلة، فهو بالضرورة زمن محدود وان كان غير محدد بدقة. ان عدم التحديد يتأتى من فرار الزمن من شريطه التاريخي المعاشي المتصل بالراوي الى فراغ الزمن الميتافيزيكي للجنة وتعاليه الغيبي.

ان جوهر الوجود الطبيعي أو الانساني يتحدد من خلال أبعاد ثلاثة الحركة، المكان، الزمن.

ويفترق الوجود الانساني عن الوجود الطبيعي بصفتي الاجتماع، والتفرد، اللتين تتيحا للارادة والوعي دوراً متميزاً في معالجة أشكال اتصال الوجود الطبيعي بالوجود الانساني. فالزمن الطبيعي عندما يلامس الوجود الانساني يخترق التاريخ ويخترق أيضاً به، وهو في كل الاحوال يمارس موضوعيته الطبيعية اللانهائية، ولا تخترق هذه الموضوعية الصارمة في ناموسها الأزلي، إلا عندما تتضح شروط الاجتماع الانساني بنضج عوامل تطور وعيه النوعي.

واذا انتقلنا من توصيف عناصر البنية الكبرى (الواقع) الى استشفاف

تشخيصاتها في البنية الصغرى (النص) نجد أن :

حدث + فاعل + فعل + زمن + المكان = الحركة في مستوييها السردي والوصفي.

ان التعالي الغيبي الذي يصبغ زمن اللجنة بصبغة ميتافيزيكية يتأتى من خصائص توصيف وجودها كعامل يشكل أساساً مفصلياً في البناء التكويني للنص.

وهذه الخصائص تنبثق من نوعية أشكال التواصل القائم بين الراوي واللجنة ومن نوعية السمات الذهنية والخيارات التي تحدد توجه الراوي ومصائره، أي تنبثق من أشكال وعيه ورؤيته وفعله في الوسط القصصي بشطريه الزمني والمكاني، فإذا تقصينا أشكال تتالي سلسلة الزمن التعاقبي الذي يتضمن تاريخية وجود الشخصية ومكوناتها نجد أن هذه السلسلة توغل في التاريخ المصري الى عصر بناء الاهرامات لتكون الجذر التاريخي للحدث المحايث سردياً. وسنجد أن الفواصل الزمنية الممهدة تتضح بهذه المتوالية : بناء الاهرام - سنة ٤٨ - سنة ٥٢ - سنة ٥٦ - سنة ٥٨ - سنة ٦١ - سنة ٦٧ تشكيل اللجنة الثلاثية سنة ٧٣ ترشيح جيمي كارتر سنة ٧٦.

ان الجهود الكبرى التي جهد من خلالها - جينيت - لوضع أساس علمي لمقاربة الزمن في النثر القصصي تصطدم بالمجاز البنائي للقصة، حيث يكتسب الزمن أيضاً طابعه المجازي وعند ذلك يفلت من القيود الوضعية التي يدأب النقد الفرنسي الحديث على تقييد الابداع في سلاسلها العلمانوية.

ان كل الاحالات الى الماضي المسترجعة عبر ذاكرة الراوي تتحول الى اشارات دلالية لا تتصل بمعظمها بالتجربة المعاشة له. بل هي اشارات لوقائع تتجرد من مدلولها لتحلق كدلالات رمزية.

واذا توقفنا عند هذه الوقائع - الرموز، نجد انها تشكل مفاصل أساسية في الزمن العربي المعاصر:

٤٨ ـ تقسيم فلسطين
٥٢ ـ ثورة تموز
٥٦ ـ تأميم القناة والعدوان الثلاثي
٥٨ ـ الوحدة السورية المصرية
٦١ ـ الانفصال بين البلدين
٦٧ ـ هزيمة حزيران.

هذه المفاصل الزمنية، يعلن الراوي عن اضطراره لاستبعادها لكي لايسيء الى اللجنة، فهذه التواريخ تشير إلى وقائع وطنية، واذا لم تكن كلها انتصارات، فهي على أقل تقدير وقائع صراع.

والراوي مجبر في سرد سيرته الزمنية على تحاشي كل ما يشير الى صراع أو صدام أو مالا يلقى قبولا في نفس أعضاء اللجنة.

ومن هنا فإن هذه التواريخ تسرد كرموز تبطن دلالتها الساخرة، لتفضي بها الى المتلقي المفارق (القارىء).

وعندما ينتقل الرقم من الرمز المبطن بالسخرية، الى وقائع فهو ينأى به عن دلالته المتوقعة من قبل المتلقي المفارق (القارىء) فسنة ٧٣ عوضاً عن أن تشير الى حرب تشرين، نجد الراوي يتحدث عن هذه السنة كون اهميتها التاريخية تتأتى من تشكيل «اللجنة الثلاثية» التي تجمع امريكا الشمالية، واوروبا الغربية واليابان في هدف محدد هو مواجهة العالم الثالث وقوى اليسار في أوروبا الغربية. وما يميز سنة ٧٦ كقيمة تاريخية هو انتخاب جيمي كارتر كرئيس للولايات المتحدة الامريكية.

بل أن الاهرامات التي صمدت منذ خمسة آلاف سنة تتأتى عظمتها وقيمتها التاريخية من كونها ليست شاهداً على حضارة مصر، بل هي شاهد على عبقرية الاسرائيليين.

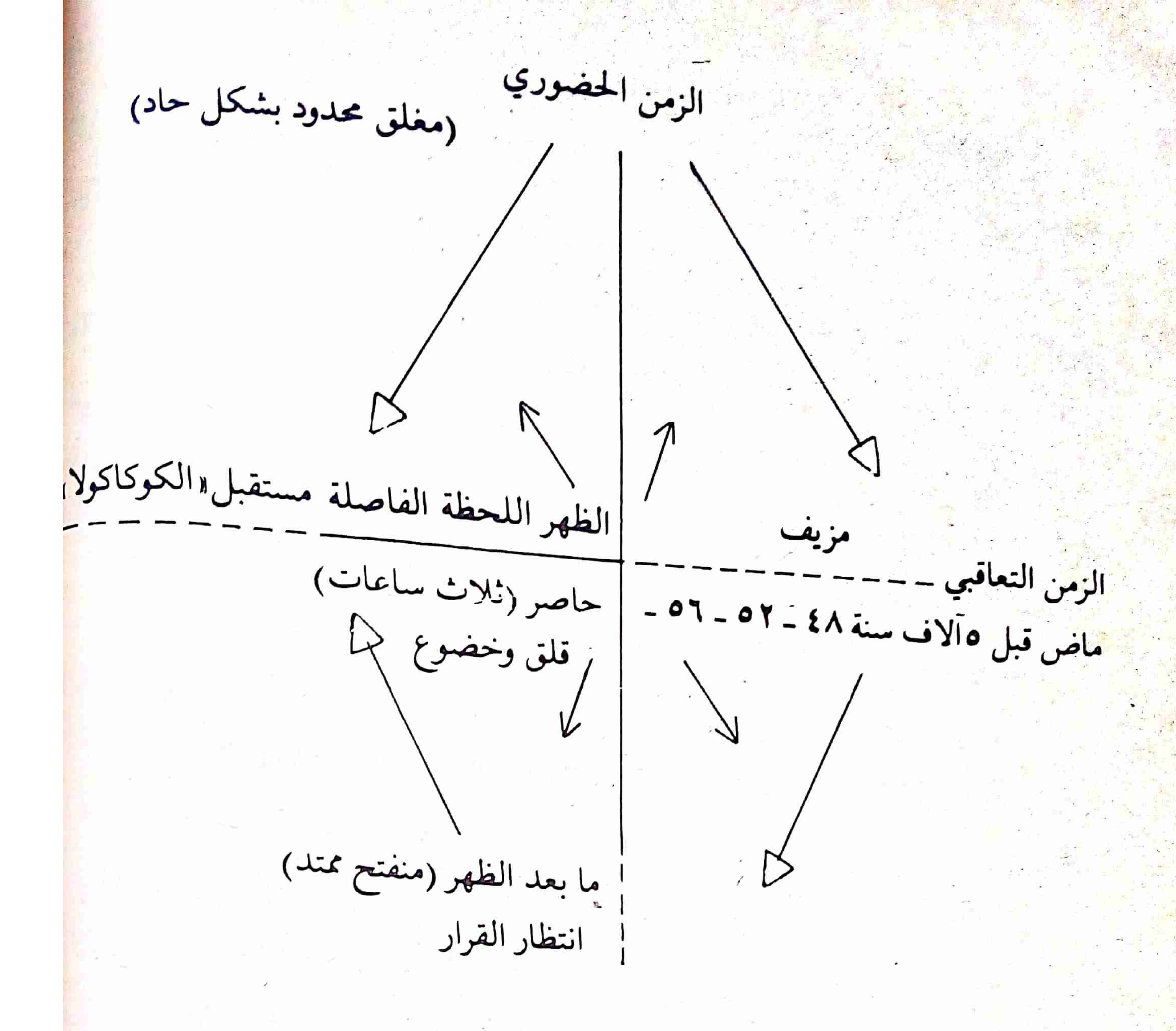
وهكذا فإن السلسلة التاريخية للزمن التعاقبي تصبح سلسلة زمن تاريخ «اللجنة» الذي يستجيب لوعيها للزمن ومضمون مساره وفق معايير اطروحتها هي، أما الاطروحة المضادة للراوي فهي لا تملك أية قيمة حضورية في عناصر النص ذاته، بل هي الأطروحة المضادة المحمولة في اطار الدلالة المضادة للمنطوق السردي، انها مقاومة مجازية لعلاقات هيمنة حضورية قائمة، سرعان ما تشحب في الغيهب الغيبي للمجاز الذي لايستند على العلاقات الحسية الركنية للنص.

الزمن التعاقبي هنا يجسد ركنية الوجود المهيمن للجنة التي تطوع الزمن القصصي لما يستجيب لماهية وجودها القائم الملموس، بينما زمن الراوي يحقق غيابه، ويؤكد هامشيته واستسلامه لقدرية الزمن المهيمن، وهو لايملك في حالة الاستسلام هذه سوى السخرية المرة التي يجب استشفافها في ظلال المجاز، في ماورائية المشبه به، بينما المشبه يضرب بجذوره اللغوية في القاع المادي للنص مؤكداً الحضور الشامل للجنة التي ترغم الراوي على أن يخلع جلده ليدخل في جلدها وأن يلغي تاريخه ليدخل تاريخها، حيث تغدو العلاقات السببية في السرد مهاداً منطقياً لا رتهان مصير (الراوي) بقرار اللجنة بعد أن غدا زمنه رهين زمنها.

- زمن ما بعد المقابلة:

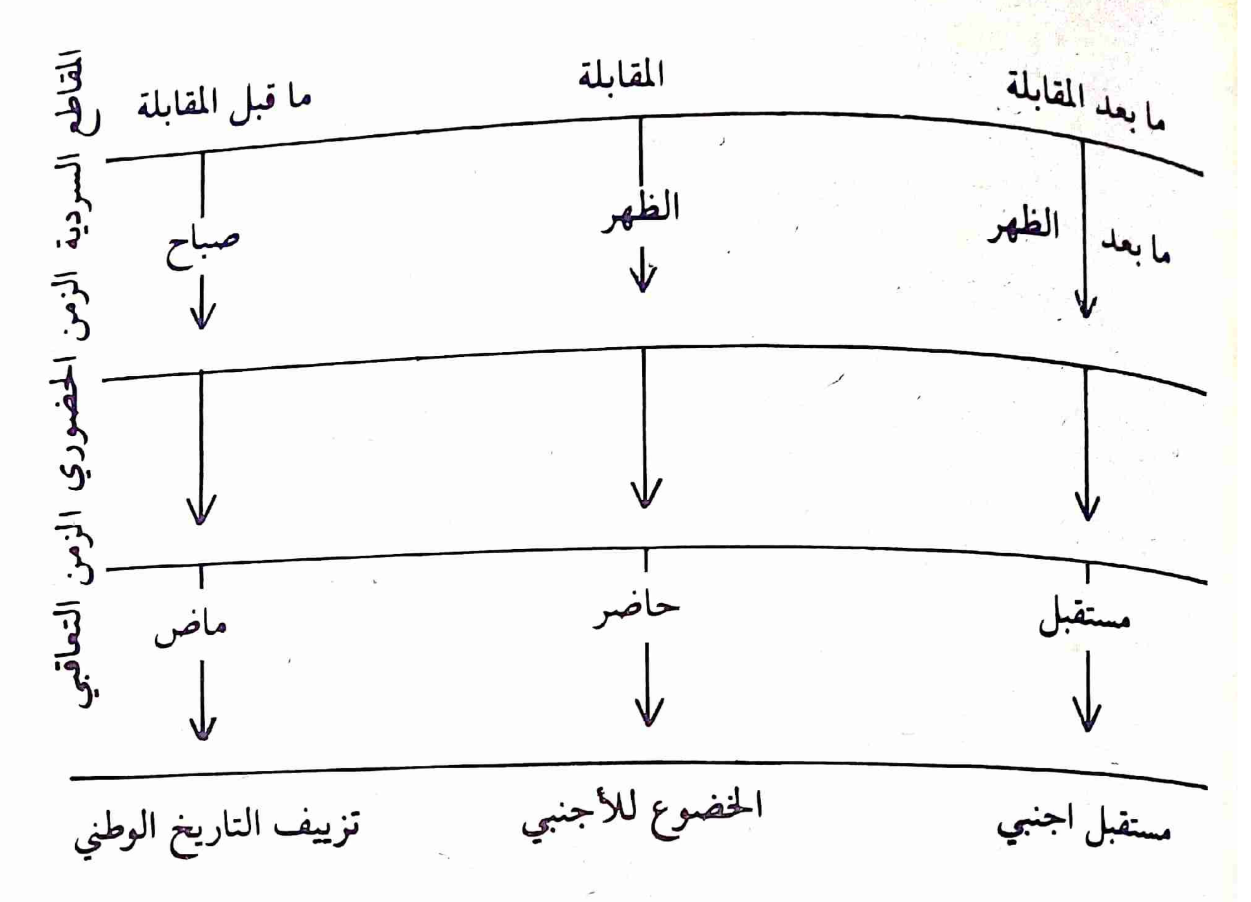
وهو زمن ممتد منفتح على المستقبل، غير أنه مستقبل يصيغ عناصره الزمنية من عناصر الزمن الراهن الموازي لعناصر السرد في لحظة تحققه المحايثة، باعتبار أن لحظة الراهن هي تهيء وتحضير للحظة قادمة مضمونها انتظار الراوي لاتخاذ اللجنة قراراً بشأنه، وسنجد في المخطط اللاحق تعبير ذلك:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner



ان مخطط التناظرات يؤكد لنا شبكة التوازي بين زمن الصباح في المستوى الاول للقصة وبين الزمن التعاقبي، وبين الظهيرة في الأولى والمقابلة، وبين ما بعد الظهر والمستقبل.

هذا التوازي سيفضي الى توازذي طبيعة دلالية تتمظهر في المخطط التالي:



في المخطط الأول والثاني تبرز الدلالة المعاكسة للمنطوق السري كسمة تطبع الزمن التعاقبي، والزمن الراهن بطابع مجازي عماده الاستناد الى المتلقي (القاريء) كطرف أساسي في تحقق هذه الدلالة المجازية. والقاريء هنا ليس قارئاً مجرداً، بل هو قاريء محدد له المرجع الثقافي الوطني والقومي لـ(الراوي)، فليس من الغريب أن لا تحمل الرموز التاريخية أية قيمة دلالية للقاريء الاجنبي، بل هي لا تتجاوز حدود البعد الاخباري التقريري ما دامت لا تشكل جزءاً من وعيه التاريخي الوطني والقومي.

ومن هنا تغدو الشروط التاريخية للنص عناصر أساسية في بلوغ دلالة النص ذاته، وليست عوامل خارجية مسقطة عليه اسقاطاً كما يذهب الزعم بالبنيوية اللغوية.

ان استكناه البنية الدلالية للنص انطلاقاً من عناصره اللغوية، ودون الاستناد على التناظر والتفاعل الديالكتيكي بين هذه البنية والبنية التاريخية ستقود

الى سوء فهم واضح، بل الى معالجة عقيمة تجعل من النص جثة لا روح فيها، ومن الأدب كتلة صماء.

دون معرفة تاريخ مصر لا يمكن اكتشاف التزييف اللاحق به، هذا التزييف الزمني الذي يؤدي الى تمهيد للتزييف الاجتماعي والوطني، حيث الراوي يعمل على الخروج من جلده ليدخل في جلدة اللجنة الاجنبية. ان الدلالة المعاكسة للمنطوق السردي لا يمكن أستجلاءها عبر قوانين السرد ذاته، أو من خلال العلاقات البلاغية والمجازية في ذاتها، بل من خلال المعرفة بالحقائق التاريخية والاجتماعية من قبل المتلقي التي تكشف عن الطابع التزييفي والتضليلي لخطاب الراوي الموجه للجنة.

ان عنصر المعرفة هو الذي يكشف عن الطابع البنائي للمجاز، وليست علاقات المجاز في مادته اللغوية الصرفة.

فالحقائق التاريخية الكامنة خارج النص هي التي تفضح سر دلالة الخطاب النقيض والزمن النقيض والراوي النقيض، وهي التي تميط اللثام عن هذه الثنائية الحادة التي تستبدل الصراع في الواقع الاجتماعي الذي تحققه الكتابة، بصراع مجازي في الكتابة يتحقق عبر الاستناد الى حقائق الواقع، الامر الذي يدفع بالكتابة لأن تكون ضيفاً على الواقع دون أن تخالط نسيجه، فيتحقق بها، وتتحقق به.

الفضاء القصصي:

المكان هو أحد أشكال الوجود، وأفراده دراسياً ليس عزلاً له عن شروط كلية تحقق النص الكتابي كوجود، لأن في ذلك الاستحالة، فهو يشكل القاع الاكثر عيانية واتصالاً بالملموس الحسي المباشر.

واذا كان من المتعذر الفصل بين المكان الطبيعي وزمانيته، وبين الانسان والمكان والتأثير المتبادل القائم بينهما والتي تتحدد فعاليته بدرجة تطور وسائل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الانسان في السيطرة عليه . وتغدو معادلة الصلة القائمة بين الانسان والمكان معياراً قياسياً لدرجة تطور الفعالية الانسانية من البدائية التي تعكس قزميته استبداد الوسط الطبيعي ، حتى عصرنا الراهن وما توجه من انتصارات انسانية على المحيط المكاني الطبيعي بما فيها الفضاء بكل شموليته الضامة لعناصر المكان والاشياء في أدق مكوناتها .

ان الفضاء القصصي بكل ما يتمتع به من خواص استقلاليته الموضوعية كوعاء لمجريات الحدث ، فهو فضاء مبدَع أي أنه تم اعادة انتاجه وفق مقتضيات وظيفية جمالية وانسانية يطبع الشخصية بطابعه ، أوينطبع بطابعها ، يحدد مجال حركتها وآفاقه ضمن الشروط الوظيفية لدلالة السرد والفعل القصصي ومقاصد الشخصية والروي . لذا فإن الطابع المجازي الذي هيمن على العوامل البنائية لقصة (اللجَنة) من سرد وحدث وزمن يمتد هذا الطابع ليغلف الفضاء بهذا الطابع المجازي .

فالراوي عندما يتوجه بسرد مجريات الحدث ، يقول : «بلغت مقر اللجنة» ، وهو بذلك يعطي المقر صفة التعريف بالاضافة ، مسقطاً عليه هالة اللجنة المعرفة بذاتها ، فيكتسب مقرها ايقاعاً مناظراً لرهبتها وسريتها ، مكتسباً خاصية وجودها المتعالي المجرد ، فهو مقرها ، وليس مقر عملها ، فالمقر هنا يطبع بطابع اللجنة ذات الصفات الميتافيزيكية .

وهذا المقر مجرد غرفة مغلقة مطوقة بالسرية يحجبها عن الراوي الحارس الذي يحرص دائماً على فتح الباب بالحدود التي تتيح له أن يحشر نفسه حشراً دون أن يسمح للراوي رؤية ما بداخل الغرفة على الرغم من محاولاته اختلاس النظر .

والراوي قبل مرحلة المقابلة لا يفتأ يحدثنا عن هذه الغرفة ، تارة يمنحها السرية ، حيث لها باب خاص يدخل منه أعضاء اللجنة ، والباب كشيء يلعب دوراً هاماً ضمن العوامل البنائية الثانوية حتى مقبض الباب يتحول الى عنصر دلالي يغني المضمون الوظيفي لدلالة الفضاء فهو مقبض أبيض مصنوع من الخزف

(الـذي تطلعت إليـه عشـرات المرات في غضون الساعات الثلاث الماضية». ان النص احتوى على ذكر مفردة (الباب) أربع عشرة مرة، وهو في كل حالات وروده يؤكـد الـوظيفـة الاستبـدادية والارهابية للمكان، حيث يقبع خلفه السر المخيف الذي قضى سنة لاكتشاف كنهه، ولذا فهو عندما يستدعي للمقابلة يدير المقبض دافعاً الباب الى الداخل «وولجت الغرفة».

فالـراوي، لا يدخـل، بل يلج، حيث الـولـوج يستـدعي شبكـة دلالات تعبيـريـة، الـدخـول في الحيـز الضيق المغلق، ولـوج المجهـول لاكتشاف السر، فالولوج مفردة معنوية تستعار للمكان، حيث «يولج النهار في الليل ويولج الليل في النهار».

والـولـوج هنـا يقتحم معـرفـاً (الغرفة) لكنه المعرف بذاته، المطلق بتعريفه الدلالي، كونها غرفة (اللجنة).

والغرفة بالتحديد المكاني هي فضاء مغلق، يحدد حركة السرد في حيز محدود ثابت، وساكن.

بذلـك يدخـل الفضـاء كعـامل قصصي في احكام طوق الحصار الارهابي على الراوي. فهو لا يستطيع الابتعاد خوفاً من الاستدعاء، وهو ينظر الى مقبض الباب عشرات المرات، حيث يرتهن وجوده بانفتاح الباب وانغلاقه. «ثم إستدرت عائداً وعيني على باب الغرفة» وبذلك يتضاءل الراوي متقزماً أمام تضخم المكان والاشياء، مخطوفاً حتى درجة التلاشي أما نفوذها وهيمنتها ورهبتها الاستبدادية الطاغية.

حتى الاشياء التي تدخل في حيز الراوي، لها وظيفتها المكرسة لحيز اللجنة، فحقيبـة «السـامسـونـايت» التي يحملها، لها وظيفة استجلاب رضى اللجنة، لأن هذه الحقيبة تنتمي الى فضائها واشيائها.

ان الـراوي على الـرغم من التصـاقـه الشـديد بالفضاء فهو منفي عنه لأنه

فضاء اللجنة، فضاء القوة المستطيعة الذي يبتلع ما حوله من موجودات بشرية وطبيعية.

بالامكان تقسيم الوظيفة الدلالية للفضاء الى عدة مستويات:

- فضاء محدد يمارس حضوره كعامل بنائي: الغرفة وردهة الانتظار - الباب - المقبض - حقيبة السامسونايت - بوفيه - الباب الخاص باللجنة - سروال الراوي.

- فضاء محدد ذو طبيعة مجازية: بلدان العالم الثالث - اليابان - الصين - امريكيا الشمالية - أوروبا الغربية - الاهرام الأكبر.

- فضاء معاش في اطار الزمن التعاقبي المتذكر: السجن.

- فضاء ذو طبيعة زمنية يكنى به عن المكان: سنوات ٤٨ - ٥٢ - ٥٦ - ٥٨ - ٦١ - ٦٣ - ٦٧ وهي اشارات زمنية يكنى بها عن احداث، مجال مجرياتها، مصر.

إن الوظيفة الدلالية للفضاء تكرس امتداداً تملكياً للجنة يصادر كل الموجودات بما فيها الراوي الذي يتقزم متلاشياً أمام سطوتها.

ليس للراوي اتصالاً اندماجياً بالمكان الا السجن، الذي هو بدوره جزء من سلطة اللجنة على المكان، وهو اذ يستدعي ذكرى السجن كجزء من سيرته، فإنما هو يخطب ود اللجنة، باعلانه انتمائه لكونها، وهو مستلب ومتلاش في امتدادهم الكوني الذي يطال (أوروبا الغربية - اليابان - والولايات المتحدة) الى درجة عجزه التصرف بملابسه ذاتها، فقد كان عارياً خلال جزء كبير من المقابلة، ينتظر قرارهم في لبس سرواله، وحتى جسده ينتهك بامتحان قابليته للانضمام الى كونهم. ويتلاشى حضوره الراهن، كما يتم تلاشي حضوره الوسط المكاني للزمن التعاقبي والتاريخي متدمراً عبر المجاز، فالهرم الأكبر جزء من كون اللجنة، لأنه

نستخدم المكان والحيز كمفردات يشملها الفضاء، وعلى أن الفضاء يحتوي على دلالته الاصطلاحية المكان والاشياء التي يتضمنها العمل القصصي.

شاهد على عبقرية الاسرائيليين، والسنوات التي يكنى بها عن زمن الصراع الوطني يتلاشى حيز وقائعها المتمثل بمصر، بعد أن تلاشى أهم رمز لعظمة المكان المصري وتحديه لعوامل الزمان (الهرم الأكبر).

فهيمنة المجاز على العوامل البنائية للقصة، أدى الى تدمير أهم ركن حضوري فيها المتمثل بالفضاء.

ان الولع الواضح في ترسم تفاصيل المكان وجزيئاته، وأشيائه، بهدف تقزيم الذات أمام الوجود، واعلاء شأن تضخم الاشياء في وجه اضمحلال الشخصية الانسانية، هذا الولع الذي يشكل هاجس القص الحديث الفرنسي، دخل في تعارض شديد مع نزعة هذا القص الرامية لالغاء المجاز على اعتباره رؤية غير بريئة للعالم وباعتبار المجاز يستبدل الحاضر بالغائب، الهنا بالهناك، ويضفي على الوجود غلافاً ميتافيزيكياً.

فالنص أقام إحكاماً متوازياً بين حضورية العوامل ونسفها بنقيضها الدلالي المجازي، الامر الذي أدى الى أسطرة العناصر الواقعية واكسابها طابعها اللامعقول الذي يحتضن دلالة الرسالة بمنطوقها السردي المعاكس لها، وبذلك يغدو الخطاب بسخريته المرة وضحكه الاسود شفيع بلوغ المصائر والمراد الدلالي.

الشخصيات: التواصل والانقطاع:

تستمد الشخصية القصصية تمايزها من خلال التواصل الذي تنسجه مع الشخصيات الاخرى، والشخصية اذ تشكل الركن الرئيسي الذي يمنح للعوامل القصصية الاخرى وظيفتها، فإنها في الوقت نفسه ملتقى دلالة هذه الوظائف.

فمن نوعية أشكال التواصل تتحقق خصائص الشخصية، وعبر التفاعل القائم بين مجموع عناصر بنية النص، تتحقق ماهية النص، وتغدو الشخصية بؤرة التقاء العناصر في تفاعلها من أجل تحقق الوظيفة الدلالية للنص في مستوياتها التواصلية، والمعرفية، والايديولوجية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المخطط السردي الدلالي لـ «اللجنة»:

ان «اللجنة» على الرغم من انها مؤلفة من عدد من الشخصيات، غير ان تعدد الشخصيات هذا يتلاشى في وحدتها المتعالية الاستطاعة والقدرة والارادة، حيث تتماهى ملامحها في سمات مجردة توحدها في انقطاعها القائم على المتخيل مجازياً، فشخصياتها بلا تاريخ شخصي، ولا يحاط المتلقي علماً بخصائصها الملموسة اجتماعياً وثقافياً وسياسياً الا عبر المجاز (الرمز، الكناية) فهي غائبة الملامح المحددة، ومطلقة الوجود، كلية القدرة. ولذا بإمكاننا رسم مخطط واحد للجنة ككل يرصد هدفيتها والمعوقات التي تحيل دونها وتحقق القصد، ومضمون الرسالة التي ينطوي عليها مسارها سردياً، والعوامل المساعدة على تحقق هذه الرسالة، من خلال أشكال التواصل القائمة بينها وبين الراوي بعد أن وقفنا على أشكال هذه الاتصال زمنياً وفضائياً.

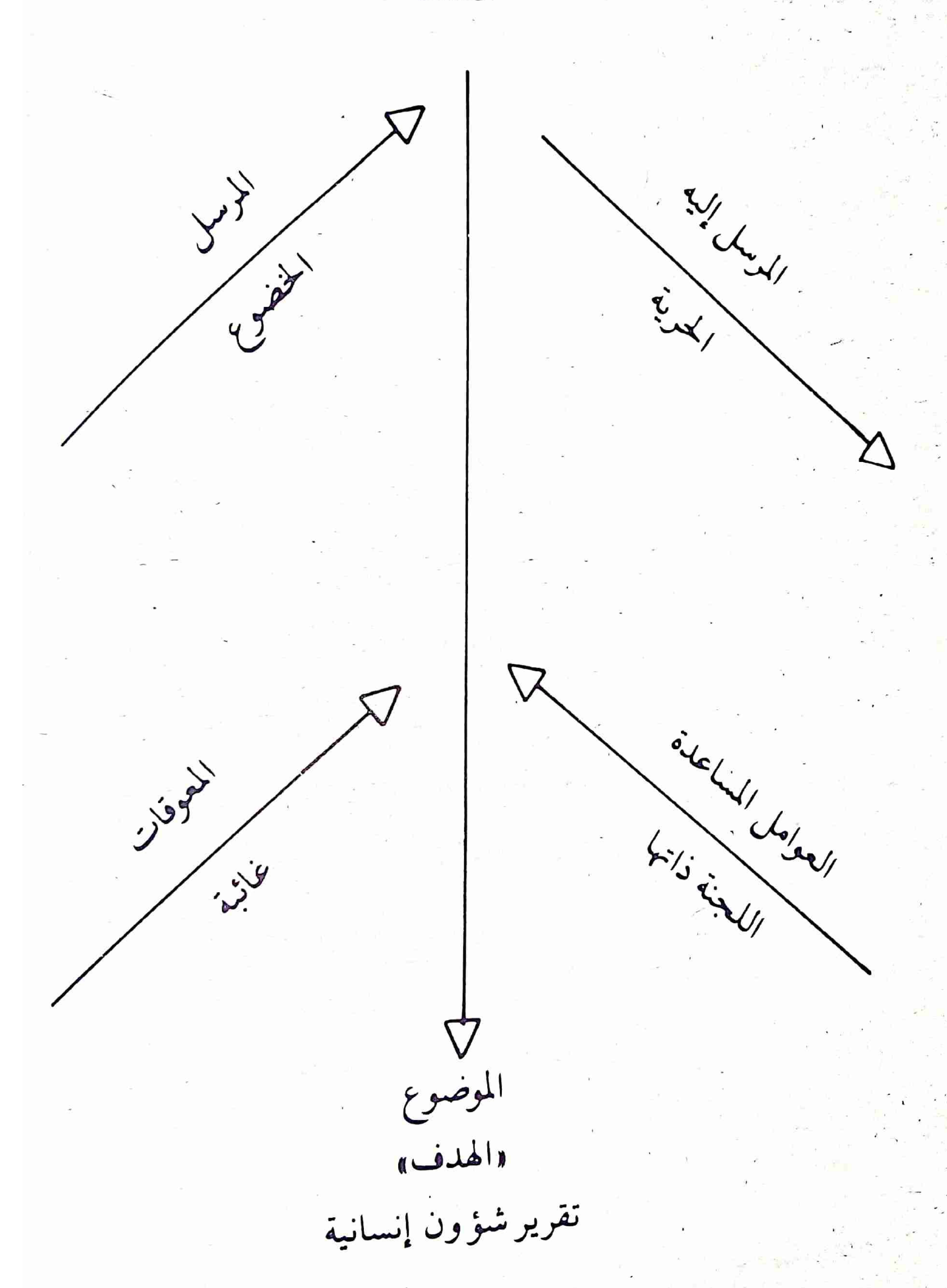
ان القاء نظرة على المخطط تبرز لنا غياب المعوقات التي تحيل دون اللجنة وتحقيقها لهدفها، والعوامل المساعدة تغيب أيضاً كعوامل مساعدة حيث تندمج في وظيفة اللجنة ذاتها، وتكتسب هذه العوامل مبرر وجودها كزمن وفضاء على المستوى البنائي والمجازي من كونها خصائص للجنة وليست عوامل مساعدة، وهما ليسا اطارين لوجودها بل هما محصلة لها، فهي خالقة الزمان والمكان، أي خالقة الوجود وليست نتاجه، انها متحققة بذاتها، وكل العوامل الخارجية المحيطة بها تتحقق بهذا التحقق الذاتي الكلي المتعالي لها.

ما هي مظاهر هذا الوجود؟

- انها لجنة اجنبية لغة وزمناً حضورياً وتعاقبياً وثقافة ووعياً ومنظوراً اجتماعياً وسياسياً.

- **التفاهة، الشذوذ، البشاعة، والعقم**: فأغلبهم يضع عوينات سوداء كبيرة على عينيه، ورئيس اللجنة عجوز متهالك، يرتدي أيضاً عوينات طبية

المخطط السردي الدلالي لـ «اللجنة»



سميكة، ووجهه شاحب أبعد ما يكون عن الحياة، لا يسمع جيداً باحدى أذنيه، وكان يجلس الى يمينه عضو قصير القامة قبيح الوجه، فاشل.

وهناك أيضاً امرأة عانس، وعجوز وقور يسأله ان يرقص، وهذا العجوز يجلس الى جانب رجل بدين رافعا رأسه الى أعلى محدقاً في السقف، ولم ينزل عينيه الا عندما أكد الراوي أن الاهرامات شاهد على عبقرية الاسرائيليين، بالاضافة الى عسكري يختفي وجهه خلف عوينات سوداء يؤكد للراوي أنهم يعرفون عنه كل شيء من خلال الاوراق، والعضو الأشقر الذي يتكفل بامتحان الراوي جنسياً. ان العناصر المشكلة لحضور اللجنة في اطار الوصف، تكشف عن ضعة وتفاهة ظاهرة، غير أن الوصف هنا لا يتأتى من خلال موضوعية السرد، بل من خلال ذاتية الحوار الضمني (المونولوجي) المتوجه الى المتلقي (القارىء).

غير أن هذه الضعة والتفاهة تغلف باهاب ميتافيزيكي يدفع بالدلالة الى حدودها القصوى التي تفضي الى اللامعقول.

قبل التخطيط لحركة الراوي السردية، لابد من الاشارة الى ان المخطط سيهدف الى تجديد فلك التحرك متجاوزاً حدود توضعه اللغوي، ليرسمه عبر فضاء الدلالة. فلقد وجدنا عبر المخطط السابق ـ الذي استهلمنا فيه «بريموند» ـ يفضي الى تحسن متحقق عبر كسب الراوي لرضى «اللجنة».

غير أن التناظر المجازي البنائي المتأتي من الدلالة المعاكسة للمنطوق الخطابي الذي وسم الفضاء والزمن والسرد والوصف، سينعكس على شخصية الراوي مؤدياً الى شرخ الشخصية الى وجهين، وشرخ خطابها الى خطابين، وكنا قد أشرنا الى الخطاب الداخلي المتوجه الى المتلقي المشارك «اللجنة» والخطاب الخارجي المتوجه الى متلقي مفارق «القاريء».

هذه الهيمنة للمجاز الذي كان مؤداها مجموعة متضادات تجد تعبيرها في شخصية الراوي بانقسامه على ذاته بين قطبي البنية الداخلية «النص»، وبين بنية خارجية «الواقع»، حيث تدخل البنيتين في تضاد مؤداه ان النص لا يحقق الواقع

بل يحقق مجرداتـه، مفـاهيمـه وأفكـاره، ولـذا فنحن تجاه شخصية متحققة داخلياً (نصيـاً ـ وبنـائياً) من خلال انصياعها المطلق للتجريدات الميتافيزيكية للاستطاعة الفـائقـة للجنـة، وهي هنـا شخصيـة ملمـوسة بملموسية عناصر التشكل البنائي للنص، ويمكن أن نطلق عليهـا تسميـة (الـراوي المنصـاع) وشخصيـة دلاليـة خارجيـاً (الـواقـع) وهي مشكلة من عوامـل الايحاء الـدلالي الـذهني المجازي، تتعـارض مع مجردات الـدلالـة المجـازيـة للجنـة، الذي يمكن الاصطلاح على تسميته بالبطل (المضاد)، وهو بطل مفهومي يأتي ضيفاً رمزياً على الواقع.

الـراوي المنصـاع، خاضـع، شاذ، مزيف، كاذب، منـافق، ماسـوشي عدمي الى درجـة الـلاوطنيـة، يبحث عن تحقق ذاتـه الاجتـماعيـة عبر الاندماج بوسيـط منحـط، فينتـج الانحطـاط، ويبحث عن الهـويـة والكينـونة الوطنية عبر الاجنبي، فينتفي الوطن والتراث والتاريخ.

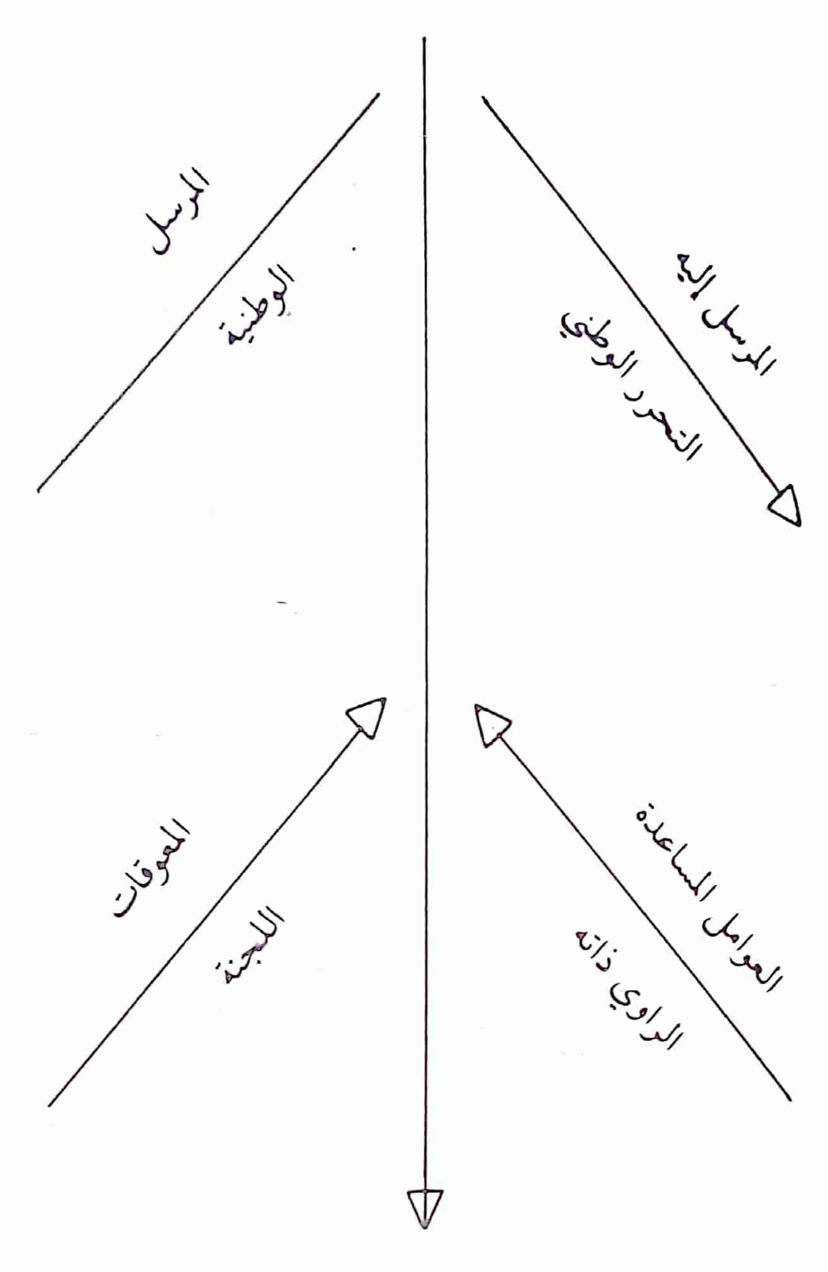
أمـا الـراوي المضاد، فهو شاهد نبيه وأصيل على واقع منحط، لكنه يتقدم حضورياً عبر نقيضه فتتبدى بطولته (الدون كيشوتية) عبر سخرية سوداء، أبعد ما تكون عن الضحك النبيل الذي تفجره الدونكيشوتية.

فهو يبحث عن مصر التاريخ والحاضر والمستقبل، فلا يجد الا التاريخ الذي صنعــه الاجنبي، والحـــاضـر حيث الاجنبي أيضـا يقـزم الـذات الـوطنيـة، بل ويلاشيها، والمستقبل لا يجده الا في الاحتكارات الاجنبية، انه مستقبل الكوكا كولا.

وسنجـد تعبـير ذلـك من خلال هذا المخطـط الذي يرسم سيرورة الدلالة السـرديـة للراوي المضـاد، بعـد أن أبـرزلنـا مخطـط، بريموند، سير و ة الراوي المنصاع عبر حضوره النصي.

إنـه وحيـد في مجابهة هذه اللعنة القدرية (اللجنة) لعنة التفاهة، والشذوذ، والانحطاط، (ولما كنت انا الوحيد الذي ستستقبله اللجنة) ليس في القصة سوى شخصية الحارس، وهي ذات وجود هامشي على مستوى المنظور السردي، حيث





الهدف

تحقيق الذات

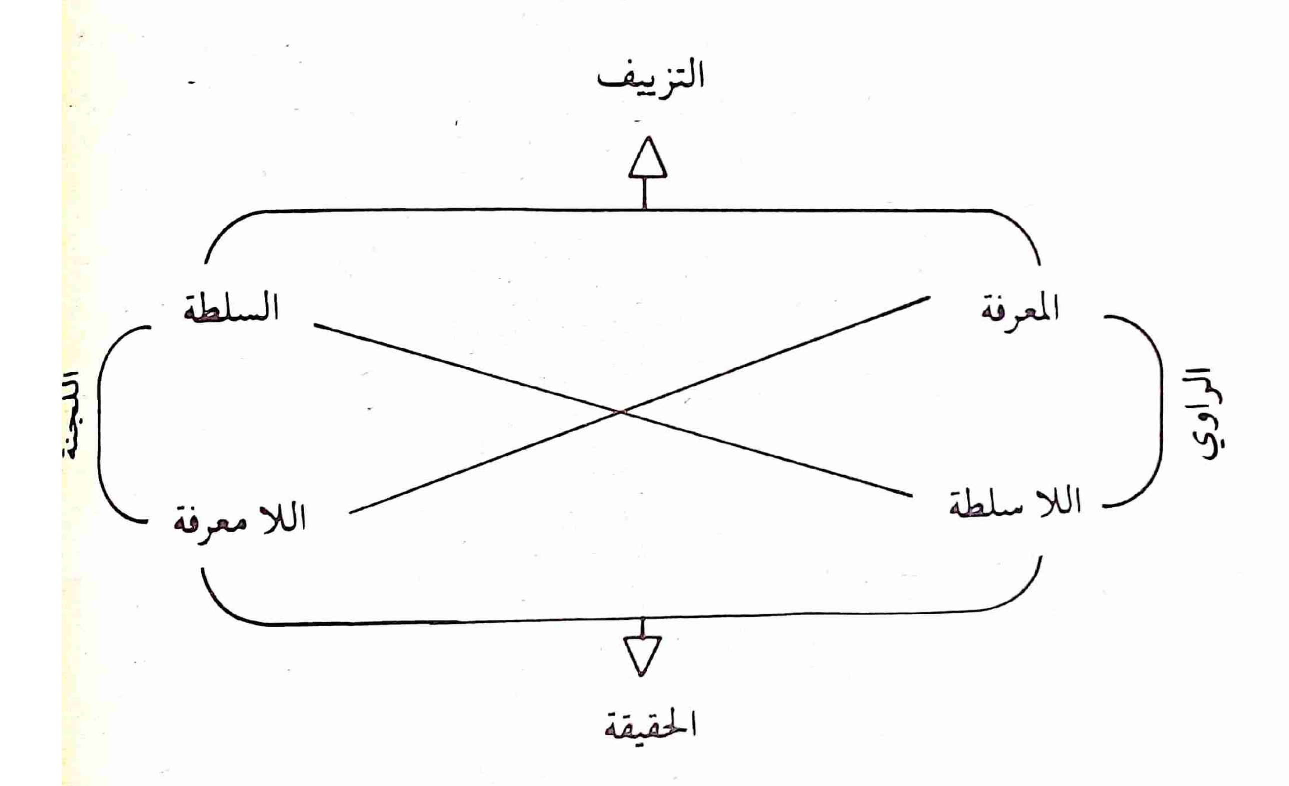
الوطنية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قد (انسحب من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفانية) وحضوره الحياتي هذا ليس اكبر منه حضوره القصصي.

فالراوي اذن هو الوحيد الذي يحمل خطابه الاطروحة المضادة الباعثة على تطور درامية الحدث، وهو الوحيد الذي يقدم النموذج الذهني المضاد (معرفياً - ايديولوجياً - سياسياً) وتضاده هذا ليس تضاداً ركنياً تلتمسه في قاع النص، في (الهنا) الحضورية، بل بـ(الهناك) الغائبة الحاضنة لحزمة الدلالات وهي ترفرف خارج النص، في نقطة التقاطع القائمة، بين الراوي الغائب والمتلقي المفارق.

وسنلمس ذلك من خلال المربع الدلالي الذي يعكس التناظر المتقاطع للسلطة والمعرفة.



ان المربع الدلالي يعيد لشخصية الراوي وحدتها، عبر التناقض القائم بين المعرفة والسلطة، فتتوحد الشخصية عبر احاطتها المعرفية بالنقيضة، وفقدانها القدرة على مواجهتها. ان التناقض بين المعرفة والسلطة يدفع الى الحدود القصوى، ويتأسس على العلاقات التناظرية التي حكمت البناء القصصي

شخصية وسرداً ووصفاً وفضاء وزمناً، مما أفضى بدوره الى منظور معرفي يقوم على ثنائية محورها مطلق التعارض بين الخير والشر، عبر اطلاقية العلاقة القائمة بين المعرفة والسلطة، حيث تجرد المعرفة من سلطتها وفعاليتها وتأثيرها، وتجرد السلطة من أي مضمون معرفي، وتتحول الى جهاز غامض، ومؤسسات غير تاريخية، تهيمن بتأثير عوامل خارجية قدرية، مرجعها الجوهر الالهي للسلطة.

ان العلاقات التناظرية الثنائية التي تحكم منظور السرد، ومنظور الرؤية الجمالية والمعرفية، أفضت الى شكل من أشكال التناظر بين محور البنية النصية الداخلية والبنية الخارجية (الواقع) الذي يمكن قراءته في شخصية الراوي عبر المحاور الدلالية التالية:

- راو، واع، مثقف، يقرأ اللوموند، ويعرف حقائق تاريخية دقيقة تنم عن كفاءات مثقف من طراز نوعي، وهذا الراوي يحمل خصائص مبدعه الكاتب.

- راو، واع، يتوجه بخطابه الى القارىء مشيراً له الى أنه يمثل ويلعب، وهو واع لدوره التزييفي هذا، لكنه لا يملك الا وأن يكون خاضعاً لشروط السلطة (اللجنة)، لكنه يرفض بوعيه لهذه السلطة، ويحمل ايضاً بصمات الكاتب.

- راو واع منصاع، خاضع الى درجة التلذذ (الماسوشي) بألم الذل والخضوع اللاحق به، وهو يحمل بصمات الآخر الاجتماعي المخاطب، والموجه له الرسالة عموماً.

وبذلك فإن الراوي الأول الذي يحمل خصائص رسالة الكاتب يتسامى فردياً عبر الادانة المجازية، لواقع التسلط الاجنبي المطلق، ولواقع الخضوع المطلق الذي يمثله الآخر الاجتماعي المتلقي للرسالة.

والعلاقة المفترضة بين الوعي الحقيقي والوعي الممكن، تسقط أيضاً في مطب الثنائية الميكانيكية، فاذا تجسد الوعي الحقيقي للراوي في معرفة حقيقة

التسلط الاجنبي على مصر، فإن الوعي الممكن يتلاشى عبر الادانة المجازية التي تدمر الخصائص الفعلية لهذا الوعي كمهد للممارسة.

ان هذ الـوعي الممكن المستنبـط من مجرة الـدلالـة لا من صلابـة الحضـور الملمـوس غيب التطـور الحي للذات الاجتـماعية كقيمة جمالية تعميمية للشخصية الفـرديـة القصصيـة، فظلت الشخصيـة تنـوء بفـرديتهـا وعجـزهـا ووعيها المحبط وهجـائها التعبيري العنيف لسلطة مدججة باستطاعتها القدرية، لا تملك المعرفة أمـامهـا سوى ان تسلك مسلك التـزييف أو أن تنصاع لكونها عزلاء. ان العناصر التخييلية التي يتضمنها النص وان كانت تتغذى من عناصر الواقع فهي تجنح بشدة الى اسطرته عبر تنمية ديالكتيك ذاتي قاصر على اقامة صلات التواشج والتفاعل بين الـذات والمـوضـوع، فتتنـامى الرؤية الذاتية للموضوع الى درجة توثينه، عبر الاحســاس بتـلاشي الـذات وعـدميـة فعلهـا وفاعليتها، وغدت المخيلة الغنية في عنـاصـرهـا التصويرية والاسترجاعية حبيسة لحظة آنية تحكم تلقي القارىء بنوع من الانشـداه الآني الـذي سرعـان ما يتلاشى بتلاشي التثبيت اللاتاريخي للحظة المسقط عليها شعاع التخييل.

فالمخيلة استقت عناصرها من الواقع لكنها سرعـان ما أضاعته في معادلاتها (الفانتازية) فلم ترتد عليه اضافة واغناء وتعميقاً. ان قصة كـ «ذكر ماجرى» لجمال الغيطاني التي ترصد اللحظة التاريخية ذاتها، وهي لحظة الزمن الاجنبي في مصر، ترصد هذه اللحظة وهي تدخل في شريط الزمن التاريخي وتندرج فيه وتغدو ليست اكثر من لحظة فعلاً، دون أن تعمم كحالة تمس الشرط الانساني.

ان ذهـاب المخيلة ايغـالاً في استنطـاق اللحظـة التـاريخية واحتمالاتها، الى الحد الذي تبلغ حد شراء الاجنبي لمياه النيل، لم يؤد بها الى ان تطيش في فراغ فانتـازيتهـا، بل عادت لتستنطق التـاريـخ بعد أن استنطقت اللحظة، فاندرجت الاخيرة في سياق التاريخ ونهض العام الشامل مؤكداً على عناصر القدرة في الأخر الاجتماعي.

ان المخيلة هنا تنطلق من الواقع، لترتد اليه دون أن تضيع في متاهات التنمية الذاتية لتجريدات ذهنية تستبدل الواقع بأزماتها الفردية، وتعمم عجزها عليه.

لقد استندت المخيلة في «ذكر ماجرى» على مادة حكائية، مستمدة نثرها القصصي من نثر الواقع ذاته، ولذا فهي تترسخ في انطباع المتلقي وذاكرته بترسخ علاقات الواقع ذاته.

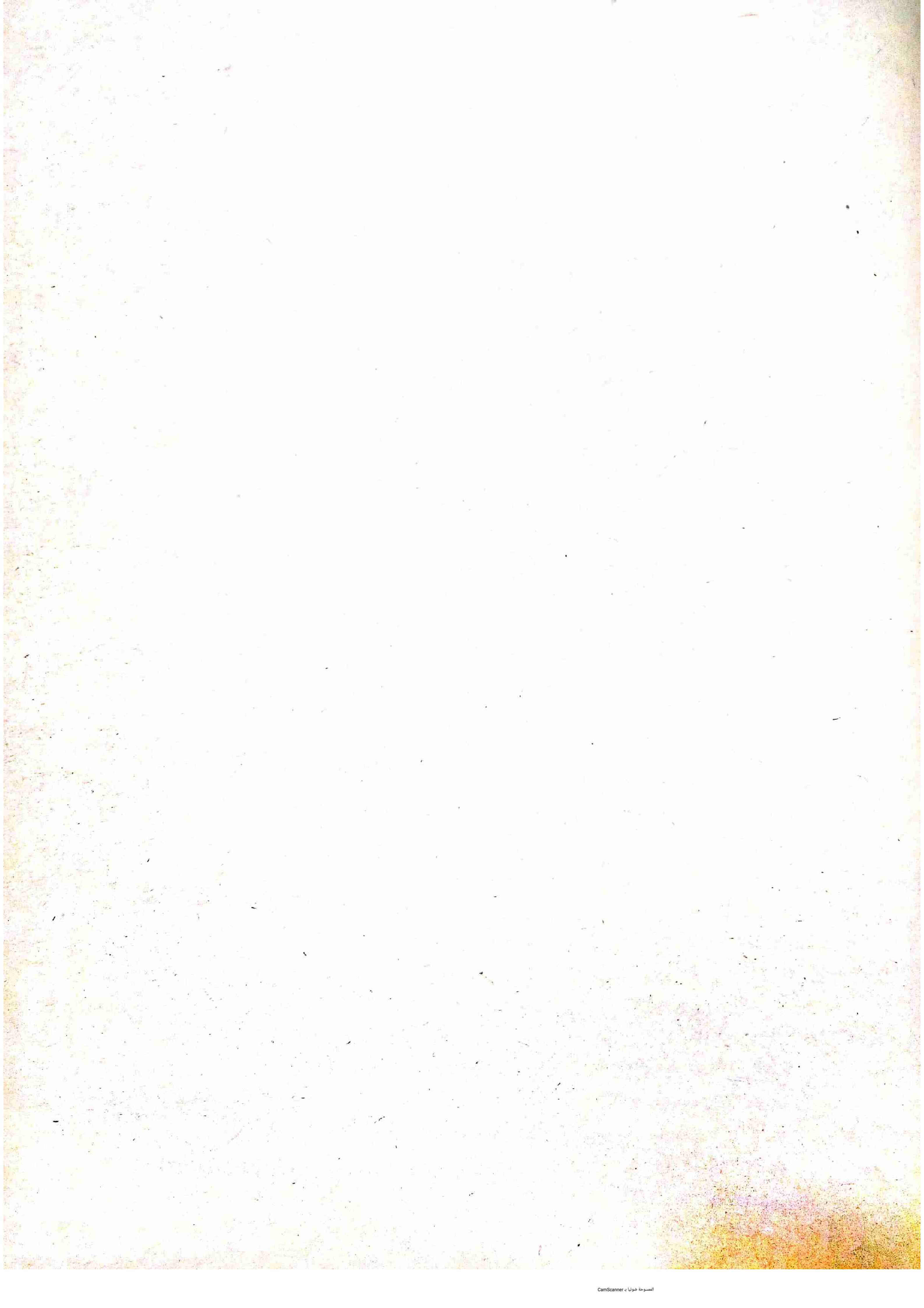
بينما افتقاد «اللجنة» للمادة الحكائية، أدى الى طغيان الخطاب الذاتي للراوي، وتلاشي الواقع الحي كأساس للمادة الحكائية، أدى بالحكاية ان تغدو موضوعات متناثرة في نثر الروي، دون أن يكون هناك رقابة مرجعية تستند على الصلابة الموضوعية والعقلانية والتاريخية للواقع كحركة صيرورة، وليس كواقع جامد قائم بذاته بمعزل عن زمنيته وفضائيته الديالكتيكية.

فتلاشى الممكن كجزء من الصيرورة، باعتبار الممكن رهين الفعل في شرطه التاريخي، وغدا الممكن استمراراً للآني في ثباته، وفي اطلاقيته.

ان هذه القصة كتبت بعد حوالي سنة ونصف من توقيع اتفاقية كامب ديفيد، وبعد عدة سنوات من تغلغل الشركات الاجنبية في ظل سياسة الانفتاح، ولذا فهي تقدم هجاء مريراً لهذا الغزو. غير أن الكاتب الشيوعي سابقاً، واليساري المحبط لاحقاً، لايني يكتب مرثياته لهذا الواقع بدءاً من روايته «تلك الرائحة» مروراً بـ «نجمة اغسطس» انتهاء بـ «اللجنة» التي غدت رواية.

وهوبكل ذلك يقدم رؤ ية مراقبة للاحداث الجارية مفعمة بالسخرية الذكية والسخط والهجاء والمرارة والشقاء ورؤ ية ارتيابية تصل درجة العدمية، وكأننا تجاه اريبابية كافكا الذي يقرر:

«اذا ما القيت حجراً في نهر فإنه يتأتى من ذلك تتابع من الموجات ولكن معظم الناس يعيشون دون شعور بالمسؤولية التي تمتد خارج نطاقهم. وهذا هو لب الشقاء».



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«قلوب على الأسلاك»

عطالة البناء وتخلخل البنية وانحطاط القيم

«قلوب على الأسلاك»[1] آخر رواية تصدر للدكتور عبد السلام العجيلي، بعد ثلاثين سنة ونيف من العطاء القصصي والروائي، وتأتي هذه الرواية تأكيداً جديداً على خصب الموهبة وثراء التجربة وغناها وتعدد مصادر تكونها للكاتب عبد السلام العجيلي.

الزمن الروائي:

منذ الصفحة الأولى في الرواية، التي تبدو وكأنها غريبة عن جسم الرواية، يصيغ الكاتب من خلالها الأساس المكاني والزماني لروايته ومنطق تشكيلها روائياً، ولذا فلابد من التوقف عند هذه الصفحة التي تمثل مدخلاً تأسيسياً لذلك البناء.

يقول الكاتب: «هذه الصفحات تسجيل لذكريات وقائع حياتي الشخصية، جرت في دمشق في فترة محددة بسنة بعينها. وعلى اليقين في الفترة من

---

١ ـ «قلوب على الأسلاك» رواية صدرت عن الأهلية للنشر والتوزيع ـ سنة ١٩٧٤ ـ بيروت. ترجمت إلى الفرنسية، وكتب المستشرق جاك بيرك مقدمة لها.

أول الربيع وأواسط الصيف من عام ١٩٦١. إنها سجل لذكريات وليست مذكرات» (الرواية ص ٧). و ١٩٦١ فترة أواخر الوحدة السورية - المصرية، وارهاصات الانفصال. و «فترة محددة من سنة بعينها، أو الربيع وأواسط الصيف»، الكاتب هنا يغلق الزمن عبر تحديد مساره في فترة محددة. ولكنه عندما يشير إلى أنه يكتب ذكريات وليست مذكرات، فهو يضع الزمن المغلق في حركة منفتحة متداخلة، لأن الذاكرة هي مفتاح لسيل من الأحداث المتقاطعة والمتشابكة، وهي قادرة على تحطيم قانونية الزمن ذات النسق النسبي المتتابع، وبالتالي فهي قادرة على التقديم والتأخير، ولذا فإن التعاقبية Diachrovinc التي تنضغط بزمن انتهى وبشكل محدد تتداخل ممتدة في التزامنية Sgnchronic عبر الذاكرة. والزمن الروائي مهما اكتسب تماسكاً وصلابة بمنطوق بنائه، يأخذ شكلاً ذاتياً عبر وعي الفنان وتجربة خلقه الابداعي، ولذا فهو ليس حيادياً أبداً، لأنه الزمن الإنساني المحكوم بحركة الفرد وتجربته بأبعاده الثلاثة.

لذا تقوم جدلية علاقة بين زمن ممتد منفتح وزمن مغلق محدد. الأول يستمد تشابكه من الذاتي (الكاتب)، والمغلق من الواقع الخارجي الموضوعي المحكوم بمنظومة الزمن الموضوعي (ماض - حاضر - مستقبل). وتلك هي مأثرة الفن التي تستطيع ان تتحكم بقانونية الزمن المادي، لتقديم اللحظة أو الفترة المكثفة عبر التقاط جوهرها، لا عبر الخضوع لمنظومة تتابعها اليومي الذي تخضع له الحياة الخارجية لكل الناس.

على هذا هل يمكن ان نخلص إلى أن مسألة الزمن الروائي مسألة تكنيكية ذات صلة بحتة بالبناء الروائي الشكلي؟ هل هي مسألة تتعلق بالاختيار الذاتي للفنان المجرد عن وعيه ورؤيته للزمن الموضوعي الخارجي، وبالتالي برؤيته للعالم ككل كما تسعى البنيوية لاثباته عبر تحييد رؤية الكاتب واقتصار الأمر على مشروعية لعبة الفنان في رحاب عالمه، وتجريد الشخصيات من دوافعها وعناصرها الحية وزجها في جحيمية زمن يخلقه الكاتب مهما كان رحباً ومتسعاً يبقى مشروطاً

بمحدودية التجربة الذاتية، عبر اغفالها لنوعية العلاقة القائمة بين الزمن الفني والزمن الواقعي تحت ذريعة الانطلاق من النص، والنص وحده؟

يقول العجيلي: «إنها احداث سردتها كما تسرد احداث الحياة اليومية، لا أن تعين بدايتها، ولا أن تنهيها بنهاية حاسمة.. ولأني استقيت ما كتبت من ذاكرتي، فليس حتماً أن تكون تفاصيل ما رويته قد مرت بدقة مطلقة كما نستطيع.. قد أكون خلطت بين تواريخ الأحداث». المذكرات تقتضي الضبط وضعها.. قد أكون خلطت بين تواريخ الأحداث». المذكرات تقتضي الضبط الزماني والمكاني بدقة، أما الذكريات فهي فيض سيل من الأحداث المتشابكة والمتداخلة، التي يعاد تشكيلها ورصفها لا وفق رغبة الفنان بصياغة كونه الفني فحسب، بل لصياغة كونه الواعي أيضاً. فالتعاقبي المتتابع يدخل في علاقة تفاعل جدلية مع التزامني المتفاعل، لا المتراصف ذو النسق السكوني.

فالتزامنية هنا ليست نسق تفاعل الأحداث فحسب، بل هي نسق تفاعل الحدث الروائي بتعبيره الزمني مع زمن الكاتب ووعيه للزمن، مع كل ما يوحي به من انفصال على اعتبار أن العمل الفني من خلقه هو بذاته.

وهكذا - وكما ذكرنا - فعبر علاقة التعاقبي المحدد بالتزامني المتشابك، يكتسب الأول سيولة وانسياباً بحيث لا يمكن تعيين البداية الحقيقية، ولا النهاية الحاسمة، ولذا فالفترة المحددة المغلقة يمنحها الكاتب انفتاحاً عبر عدم تحديده الزمني الدقيق (فهي أول الربيع وأواسط الصيف) فالتحديد هنا يعني أياماً لا يوماً واحدا، ولذا فهو مائع غير محدد، وهذا ما يؤدي بدوره إلى عدم ضبط في حيز الوقائع، فالزماني (المنفتح المغلق) يؤدي إلى المكاني (المنفتح المغلق) - وهذا ما سنراه، مما سيؤدي بدوره إلى نوع من عدم الضبط الدقيق للحدث.

وهكذا فيمكن تقدير زمن الرواية بخمس سنوات، أربعة شهور منها زمن الأحداث، علاقة الشخصيات مع ظروفها، ومن ثم تمتد سنوات أربع من العطالة من ١٩٦١ - ١٩٦٥، حيث فيها تقرر مصائر الشخصيات عموماً. «هذه الكلمات اكتبها اليوم آخر أيام تشرين الأول، اكتوبر سنة ١٩٦٥، تحوي ذكرى حياة عشتها

خلال شهور قليلة، لم تتعد الأربعة، في عاصمة بلادي، دمشق، إني اكتب هذه الكلمات من ضيعتي الكبيرة التي عدت اليها بعد عدة أسابيع، أو بعد أشهر قليلة من تاريخ ما توقفت في الكتابة عنه» (ص ٤٢٧).

الفضفاضية والاستهانة بالتحديد الدقيق سنلحظها بالنسبة لكل الشخصيات، حيث الزمن دائماً تقريبي: قرابة أربعة شهور، وقرابة ٤ سنوات، (أول الربيع وأواسط الصيف)، عبد المجيد بك في الخامسة أو السادسة والأربعين من عمره، وزكي بيه، فوق الثلاثين، وممدوح يقارب طارق بالعمر، وماجدة بين السادسة والسابعة عشر من عمرها.

ومجمل العلاقات والتي مركز ثقلها طارق مع كل الشخصيات النسائية في الرواية تأخذ بعد الصدفة ذات الطابع السياحي. هذه الصدفة يرى فيها محمد كامل الخطيب ذروة فنية عند العجيلي. «فإذا كانت المصادفة ذروة فنية في زمن القص عند العجيلي فإنها كذلك مضمونياً إحدى وسائله الهامة لاظهار فكرته ومفهومه عن القدر[1]. هذه المصادفة ستعطي علائق الشخوص ببعضها بعضاً، وبحيزها، وبهدفها صفة سياحية، طابعها عابر، والمآل افتراق. نجد ذلك في علاقة طارق بالنساء الأربع وعمه، بل وعلاقته بدمشق، وعلاقته بالتلفريك.

الأمر نفسه ينطبق على مشروع التلفريك، الذي يشكل المحور الأساسي لتحريك فعالية الشخصيات الروائية، وتقرير مآلها، والذي يمثل زمن التحديث، زمن المدينة، الذي يعايشه طارق بشكل سياحي، لينتهي إلى اللحظة الأولى التي انتهى منها، إلى زمن الضيعة المغلق، بل ان زمن الشخصية يبتدىء مع مشروع التلفريك وينتهي به، لعدم تنفيذه، وتلاشي الزمن المنفتح، زمن البورجوازية

---

١ ـ محمد كامل الخطيب ـ «السهم والدائرة» ـ دار الفارابي ـ بيروت ١٩٧٩.

الممتد، زمن شركة آل عمران والتحديث العمراني، لينتهي إلى الضيعة الشرف والقيم. لقد اخفق مشروع التلفريك وأخفق «ملوك البلد» أي البورجوازية، كما يسميهم عبد المجيد.

هكذا نخلص إلى أن زمن الشخصية الروائية رهن بالمشروع، بالسلعة، لا بالقيم البديلة، ولذا بانتهائه تنتهي الشخصيات والطموح إلى القيم الجديدة البورجوازية ومن ثم العودة إلى زمن الضيعة، زمن المجتمع الزراعي، وعائلة آل عمران الاقطاعية (القسم المتبقي منها في الريف). وعلى هذا فالعلاقة بين الزمن المغلق والمنفتح، الحي والميت، تنتهي بحسمها لصالح المغلق الميت، وكل ما مر هو صدفة محكومة بقانون القدر، تقدم على شكل بانوراما سياحية. وليس هناك حقيقي إلا ما هو ثابت مطلق. هذا الاستنتاج سنجده على مستوى الحيز الروائي، والدلالة اللغوية، وتكوين الشخصيات، وبالنهاية هو نتاج لرؤية الكاتب في احكام العلاقة القائمة بين عالمه الفني والواقعي.

الفضاء الروائي:

إذا كان الزمان لا يتحرك في فراغ سديمي، بل هو يشكل مع المكان شكلين أساسين لوجود المادة، فإن حركة الزمان الروائي لا يمكن ان تنفصل عن الحيز، عن فضاء العمل الروائي. وعلى هذا فإن مسار الزمن في هذه الرواية سنجد تعبيره وطابعه عبر الحيز الروائي. والمخطط العام لمسار الزمن سنجده في هذا المخطط العام.

والاختزال والتعطيل بالزمان الذي يتمثل بتقديم أربعة شهور عن خمس سنوات، يواكبهما اختزال وتعطيل بالمكان، حيث السنوات الخمس التي تساعد

على توسيع وانفتاح امتداد الفضاء الروائي نجدها تغلق إلى مدى لا يسمح بتحرك الأحداث اكثر من أربعة شهور. ينفتح ويمتد لامكانية استيعاب أحداث سنوات خمس، إلا أن هذا الامتداد الموسع يقدم كفضاء معطل، يقدم كمفهوم لا كواقع. وهذا المفهوم المجرد يفضي إلى استنتاجات كيفية للكاتب دون أن تتشكل في حيز محدد، وتستمد منطق تشكلها من تشابك العلائق الحية فيه، وبالتالي فعبر المفهوم يخلص الكاتب إلى ما يريد هو، لا إلى ما يريد النسق الداخلي الذي لا بد ان يختل، نتيجة عدم التماسك في منطوقه الداخلي. هذا الاختزال سيمتد ليشمل رقعة حركة الشخوص في مدار فضائها، فدمشق تختصر إلى حي فخم فيه كل الأبهة والاناقة، وسمة هذا الحي تتشخص، في بيت نهاد: «إن الذي تستحق قدمه ان تطأ السجاد العجمي في قصر حليم بك رمزي، زوج نهاد، يجب أن يلبس حذاء مستورداً من ايطاليا في تلك القدم، وأن يضع حول رقبته ربطة عنق حريرية مصنوعة في باريس» - (ص ٨٠). وكل اللقاءات بين شخوص الرواية تتم في أمكنة مغلقة (المقهى - البيت - المكتب - السيارة) والمشهد الوحيد الذي يتم خارج دمشق الأبهة، والذي نرى فيه صورة للحياة الاجتماعية للفئات الأخرى، يتم أيضاً في حي مغلق في الترام الذاهب إلى دوما، بين طارق وصفية.

ولقاء آخر يتم خارج دمشق، لكن في السيارة وذلك بين طارق ونهاد. والنساء يطوقن بشكل أكبر بحيز مغلق، فإذا تيسر لهدى أن تخرج من البيت، فهي لا بد من ان تحكم في عملها بمكتب يكون بين مكتب عبد المجيد مدير المؤسسة، وابن أخيه طارق، ويذكر الأخير «حبب لي العمل أن هدى كانت جارة لي لا يحجز بين مكتبها ومكتبي إلا باب يدور» (ص ٢٦). هذا الفضاء المغلق المحدود الذي تطوّق به المرأة في الرواية، سنجد اتساع مجاله وانفتاحه، بخروج نهاد إلى مصر عندما لحقت بزكي بيه. وهدى التي انتقلت إلى بلد بعيد متقدم ولكن بصحبة «عمي المثرى الكبير والمقاول العظيم عبد المجيد بك عمران.. والذي نعم بهدى

وتركي» (ص ٤٢٨). هذا الخروج تم في حيز الفضاء المعطل روائياً، أي فترة عطالة الحدث والفعالية الروائية، بل يتم فقط عبر تبعية الاثنتين إلى خيارات زوجيهما. بينما الفضاء يمتد ويتسع حتى نجد مهرجاناً من أسماء الدول والمدن والشوارع: سويسرا - فرنسا - الصين - اليابان - اسبانيا - الصومال - أغادير - البحرين - الحديدة - برقة - سرسنك - البرازيل - النمسا. والمدن: جنيف - روما - القاهرة - هلاين - سالزبورغ - خليج الريو - أنوار برودواي في نيويورك - بيكاديلي سيركوس في لندن.. الخ هذا الاتساع هو حيز الرجال وبالخصوص الرجال ذوي الأهمية العملية والفاعلية الكبيرة كعبد المجيد بك عمران مدير مؤسسة عمران للإنشاءات الهندسية والتعهدات.

ان المفهوم الثبوتي للزمن يأخذ على مستوى الفضاء الروائي بعد التماثلية الامتثالية، التي تفضي بدورها إلى الثبات بالعودة إلى النقطة التي انطلق منها وهي الخط العام للتحرك في الفضاء على مستوى الرواية بمجموعها. هذه الامتثالية تظهر في طرح التعارض بين الضيعة (طارق) ودمشق (العم عبد المجيد)، الحيز المغلق، والفضاء المنفتح، العقلية المغلقة (طارق) والعقلية المنفتحة المهيمنة (العم). يقول العم: «وكنت على وشك ان اسحبك من فراشك لاذكرك بأنك لست في الضيعة، وبأن الناس هنا، في دمشق، لا ينامون في الساعة العاشرة مساء» (ص ١١). ويؤكد له بأنه سيغير له طباعه القروية، والكاتب يتحدث عن انتقال طارق من جو القرية الضيق إلى اجواء المدينة الواسعة. ان الفضاء المنفتح (دمشق)، بالنسبة للضيعة، لا يطرح على أنه بديل مكاني فحسب، بل وحضاري، أيضاً.

هذا الأمر الذي سيؤدي إلى نوع من النزوع إلى الامتثالية، امتثالية الضيعة والمجتمع الزراعي (طارق ابن الشق الاقطاعي لعائلة عمران)، إلى مثال المدينة - المجتمع البورجوازي (عبد المجيد عمران ممثل الشق البورجوازي لعائلة

آل عمران). وطارق لا يعيش حالة امتثال مع العم فحسب، بل مع كل المدنيين البورجوازيين الذين يسميهم العم بالعباقرة، يقول له العم: «هذا يدل على أنك جاهل كبير. سوف نرى إذا كنت تستحق ان يهتم بتعليمك كل هؤلاء الاساتذة العباقرة» (ص ٢٣). هذه الامتثالية سنجدها، بالعلاقة بين دمشق التي ستصبح حيزاً مغلقاً بالنسبة لاتساع الفضاء العالمي المقدم الشامل لكل هذه الدول والمدن المشار اليها، وهي فقط مجال خاص للمقاول الكبير عبد المجيد عمران.

يقول عبد المجيد: استطيع من غرفتي أن ألقي على المدينة نظرة في مختلف اتجاهاتها. في الليل مثلاً يبدو لي قلب المدينة التجارية من جهة، وأنوار النيون الملونة على قمم البنايات مقتطعة ومتحركة مما يذكرني، والقياس مع الفارق، بأنوار برودواي في نيويورك وبيكاديلي سيركوس في لندن» - (ص ٢٣). وهكذا فعبد المجيد الذي يعتبر دمشقياً يغدو مثالاً لابن أخيه الريفي الذي يبحث عن مثاله هو في فضاء يعتبره مثالاً مطلقاً. ولذا فعندما تقرر المصائر تعود العناصر لأصولها، طارق إلى الضيعة، الاقطاع إلى واقعه، وعبد المجيد إلى اوروبا، هارباً برأسماله إلى مثاله، تعبيراً عن انفراط التزاوج الطبقي بين الاقطاع والبورجوازية، ويعبّر الكاتب بذلك عما سماه عبد المجيد بالفرار بالقيم، أي قيم؟ سنعود إلى ذلك لاحقاً.

والامتثالية في جوهرها مفهوم ثباتي بالمعنى الزمني والمكاني، اذ على الرغم من الامتثال، هناك انصياع كامل لقانون البقعة واللحظة، فما دام التفاعل بين العناصر التاريخية ملغى، تبقى عملية الانشداد إلى الأمام محكومة دائماً بالاندهاش بما هو عرضي زائف، دون أي ولوج باتجاه الجوهري. ولذا فقد كانت تجربة العلاقة بالمكان تجربة تماس خارجية عابرة محكومة بالصدفة ذات الطابع السياحي كما ذكرنا بالنسبة للزمان.

وعلى هذا، وبالرغم من الجموح للامتثال، تبقى نقطة الانطلاق هي

الأصل، بالنسبة للوعي السكوني، الانطلاق من مواقع الاقطاع والتماس الخارجي مع الوسط البورجوازي ثم العودة إلى وسط الاقطاع قيماً ومفاهيم، وتتحول تجربة التماس مع الأمكنة الجديدة تجربة اندهاش وانصعاق عابر، ويضمحل الاحساس بالمكان كتعبير عن ثباتيته، ويبرز الحيز المطلق الساكن، وعاء القيم المطلقة، الذي من خلاله ومن أرضيته، يبرز زيف القيم الأخرى ولا معنى حيزها، فالهواء النظيف هو في الخارج، في الضيعة، والاختناق هو في بيت نهاد: «إني اختنقت برائحة العطور الثمينة.. وتخمت بالكلام الكثير، وبالضوضاء دون طائل، وبالأنوار الباهرة، وها أنا الآن، بعد أن تداويت بالهواء الطلق والصمت والظلام قد شفيت» (ص١٧٣) يقول طارق: «وجدتني في شقة عمي أعيش في صندوق مغلق الجوانب، تحجب عن سمعي أصوات البشر الحية في الشارع أو في الطوابق التي تعلوني أو تجاورني فلا تنفذ إليها إلا الأصوات التي لا حياة لها أو فيها، هدير سيارة مسرعة، أو صوت موسيقى مسجلة، أو غناء انساني فقد انسانيته بمروره من ثقوب المصافي المعدنية والزجاجية عبر المصابيح والترانزيستورات والمكبرات.. (ص١٧٤). كل ذلك بعد أن كان يعيش في دار أهله الكبيرة في الضيعة، حيث كان يعود إلى فراشه مطمئناً، يملأ قلبه الدفء والشعور بالانسانية كما يقول.

وإذا كان التلفريك يشكل حيزاً هاماً على مستوى الفضاء الروائي، وعبر حيزه تتشابك كل العلاقات في الرواية، فإن هذا الحيز الذي يمتد ليشغل كل شخوص الرواية، يضيق ليتحول إلى مشروع تنافس للربح والخسارة، وبعده كمشروع انتاجي له سمة تحديثية حضارية انسانية تتلاشى وتتحول إلى نثرات من التعبير الرومانتيكي عنه. وهكذا يتحول من فضاء يساعد على اطلاق فعاليات الحركة البشرية روائياً إلى حيز مغلق محدود، تتفتت على جنباته تلك الفعالية ليستعيد مشاعرها وأحاسيسها وأحلامها بمضمونه كمشروع للربح، وضع بذلك يتحول من قيمة استخدام أصيلة إلى قيمة تبادل منحطة.

- الدلالة التعبيرية

للكاتب لغة ذات مستوى احد، تستمد من النثر القديم جوهر التركيب بل والمفردات، ولاتقترب من المعاصرة إلا في ما يفترضه الموضوع في صدد التعبير عنه، فاقتراب هذه اللغة من الحياة يتأتى فقط من تناولها لموضوعات تخص حياتنا المباشرة، أما اللغة في بنيتها العامة فهي لغة قديمة تتأنق كلاسيكياً وتتألق رومانتيكياً. وهي في كل الأحوال أبعد ما تكون عن اللغة الدرامية أو الروائية فهو كما يقال، يصب الخمرة الجديدة في دنان عتيقة: «أسمع يا طارق، لقد كنت أظن ظنك في صباي. فحين قدمت هذه المدينة لأول مرة، بالقطار، مربي القطار في وادي بردى بطريق حسبت انه الجنة: مياه تنحدر في شلالات متراكبة بعضها فوق بعض، وغابات من الحور والصفصاف، وبساتين من الأشجار المثمرة، وهواء عليل وسماء صافية شفافة. وكان الوقت آخر صيف فملك علي جمال الطبيعة حينذاك حواسي كلها وشعرت بنشوة الحياة تملأ نفسي.. الخ، تماماً كما تحلم أنت أن تستلهم من طبيعة دمشق وجمال جوها وفتنة حسانها أشعار الغزل والملاحم البطولية» - (ص ١٣).

الجنة - المياه المنحدرة - الشلالات المتراكبة - غابات الحور - الهواء العليل - شعر بنشوة الحياة - تحلم. . تستلهم - جمال جوها، فتنة حسانها - الغزل - الملاحم البطولية: مفردات وصفية، ليست لها أية تحديدات موضوعية، هي كالنشوة والحلم والالهام والفتنة، لغة غنائية، نجد مفرداتها في أية قصيدة من قصائد البحتري الوصفية انتهاء بمدرسة أبولو الرومانتيكية. والعلاقة الشعورية التي تحكم وظيفية هذه المفردات تنتج وظيفة انفعالية سطحية. فهي تصف أفقياً دون أي انحدار عمودي، ولذا فهي تعوم في مناخ ذاتي صرف، مناخ الغنائية الهشة، الذاتية المترهلة. ولذا فالوظيفية الاسلوبية هنا - حسب جاكبسون - هي «الوظيفة الانفعالية». هذه الوظيفية الانفعالية لن تحكم حوار طارق مع عمه عبد المجيد فحسب - كما رأينا - بل انها ستشمل عالم الرواية بما فيها مشروع التلفريك، كعمل

موضوعي في واقع خارجي صلب، فها هي نهاد تتحدث عن حلمها بمشروع التفريك قائلة: «وكنت احلم بالعربات الطائرة التي تحمل الناس من القمم إلى المروج.. في افق مدينتي، دمشق، الست ابنة دمشق؟ نعم.. حلمت بالجنائن الخضراء تكسو سفوح قاسيون الصخرية، وبالقصور والمقاصف وحدائقها تحيل قمته الجرداء روضة مزهرة. حلم امرأة دمشقية!».

العربات الطائرة - أحلم - حلمت - حلم - الجنائن الخضراء - القصور - المقاصف - الحدائق - السفوح الجرداء والروضة المزهرة: هكذا نجد في مقطع واحد ورود (الحلم) ثلاث مرات، وذات المفردات، التي كنا قد اوردناها في المقطع السابق. وها هي صفية تتحدث أيضاً عن مشروع التلفريك وعن الدور التخريبي لجهال المدينة: «لو جئت قبل عشر سنين، ورايت دمشق! كانت كما كان الأولون يصفونها، جنة الدنيا.. كانت جنة بغوطتها.. انظر كيف اصبحت بفضل تقدمكم الذي تفاخروننا به.. رياضها الخضراء تحولت كتلاً من حديد واسمنت. جنان الغوطة الوارفة تتلفونها، وذلك غريب. وما هو أغرب منه انكم تتلفون تلك الجنات وتحلمون بأن تبنوا صخور قاسيون خضرة وبساتين مثمرة»!

جنة الدنيا - جنة بغوطتها - جنان الغوطة - الجنات - رياضها الخضراء الوارفة - الخضرة - البساتين المثمرة: في هذا المقطع أيضاً أربع مرات (الجنة) - وكانت قد وردت في المقطع السابق، بالإضافة إلى الرياض والحدائق والإلهام والحلم والأحلام، نشوة الحياة، الهواء العليل - الشلالات المتراكبة - وغابات الحور وفتنة الحسان - كل هذه المفردات، ذات علاقة وثيقة بالأسلوب الغنائي الذي يستمد ايقاعه من الجزالة اللغوية القديمة: التكلف، الابتعاد عن لغة الحياة، نجد تصوراً لناطحات السحاب وكأنها هياكل رومانية قديمة. ثم يتحدث عما كان من الممكن ان يستلهمه من طبيعة دمشق الفاتنة، «القصور العبقرية في تصميمها وتنفيذها، وناطحات سحاب تحملها أساطير مبتكرة عجيبة كأنها في حسن تأليفها سيمفونيات من الخطوط والأقواس لا أبنية من اسمنت وحديد..».

إذا تجاوزنا الدلالة الرومانتيكية لمثل هذه التعبيرات، وتحدثنا عن المفردات ذاتها، فالأساطير هذه تصلح لوصف القصور الرومانية القديمة، ولا تمت لناطحات السحاب بأية صلة. بالإضافة إلى: حسن - حسان - فتنة - عبقرية - استلهام، وهذه المفردات يندر إذا لم نقل يستحيل ان ترد على لسان فرد في الحياة اليومية المعاصرة عربياً.

«بعد ان فارقتها صفية، وجدتني أسبح في عالم سديمي، جوّه ضبابي وكائناته غيمية والأصوات فيه أمواج مبهمة» (ص١٢٣) وسنجد ان التعبير ذاته يتردد مرتين في الصفحة ١٢٥.

الأمثلة على استخدام الكاتب مثل هذه المفردات، وتلك التراكيب كثيرة، خاصة عندما تكون الشخصية في حالة مونولوج أو في بعض المشاهد الوصفية أو الأحلام. بل نحن سنجد تراكيب تجهد أن تمتح من لغة التراث الشعري غير آبهة بالعصر ولغة الرواية. يقول ابو سامي عن الصراع بين هدى وماجدة: - من يسمعهما يظن ان الواحدة طريدة الأخرى في السن، ويريد انهما متعاقبتان في السن، أي الواحدة تلو الأخرى.

وطارق بحديثه مع صفية على الهاتف يقول لها:

- نفى عني النوم، خواطر متعددة. كقول بشار بن برد (وقد نفى عني الكرى طيف ألم). وتقديم المفعول به على الفاعل نادر الورود حتى في لغة النثر الحديث، فكيف بنا في حوار بين اثنين.

من ذلك قول عبد المجيد لابن أخيه طارق:

- إذا كنت تظنني أريدك على أن تبتعد عن الشعر فأنت واهم.

إن ادخال (على) في الجملة أعطاها ثقلاً تركيبياً مصطنعاً ممجوجاً في لغة الحياة المعاشة، لأن الجملة الحديثة تطرق مرادها مباشرة دون التواء. وكان من اليسير على الكاتب ان يحذف (على) ويخفف من هذا الثقل اللفظي، وهذا العنت في التزيد والتكثر الذي تضيق به لغة الرواية.

نخلص إلى أن لغـة الكـاتب في روايته هذه تتراوح بين التأنق الكلاسيكي والتألق الرومانتيكي، ذات وظيفـة انفعالية، واقترابها من المعاصرة - كما أشرنا - يأتي من خلال الموضوعات التي تتطرق لها لا من خلال بنيتها الاسلوبية ذاتها، ولـذا فقـد بقيت وإلى حد بعيـد صماء عن امكـانيـة ان ترجمـهـا ايقـاعات الحياة الحديثة أو ان تحطم سكونيتها.

الشخصيات - النزوع إلى التأصل وأزمة التخلخل:

لن نقف مطولاً عند تحليل الشخصيات، فالرواية حافلة بالشخوص، وإذا كانت الشخصيـة الـرئيسيـة (طـارق) تحتـل مركـز كثـافة القص، حتى ان منظور الرواية على المستوى التكنيكي يتحول إلى منظور احادى بشكل صارم، حيث لا نرى في الـروايـة غيره يتحـدث بضمـير المتكلم، وإذا حدث، فلن يكـون إلا بحضـوره، حتى نكـاد نشعـر وكأنـه لا وجود حقيقياً - روائياً - لشخص آخر، لولا الحيز الـذي يحتله العم كمـركز كثافة لها نوعيتها الرؤ يوية والتعبير ية المغايرة. وان المحور الـرئيسي الذي تتألف حوله العناصر مجتمعة لتفضي للدلالة الرئيسية التي تتوجه به واليه الرواية، هو طارق بكل ما تحمله الدلالة التاريخية للرواية من نزوع للتأصـل طبقيـاً وثقـافيـاً، ومـا ينتـج عن ذلـك من أزمة خلل بنيوية على مستوى التاريخ والانسان من خلال تجسدهما في بؤ رة توجه الرؤ ية الروائية. ولذا فليس من الغرابة ان يتركز الحديث وبشكل أكبر على الراوي طارق.

طارق في الـرابعـة والعشـرين من عمره تقريباً يغادر قريته بعد أن حاز على البكالوريا باتجاه دمشق. وإذا كان لم يستجيب لنصيحة أبيه بالذهاب إلى بيروت لدراسـة الحقـوق، فانـه استجـاب لنـداء عمـه عبـد المجيـد بك آل عمران مدير مؤسسة عمران للإنشاءات والتعهدات الهندسية. يقول له عمه: «كان لا بد من اقناع ابيك أولاً بأن ثلاثة من ابنائه يكفون لبساتين الزيتون، وزراعة القطن وبقية

أمور الضيعة، وبأنه لا بد من تنشئة جيل جديد من ال عمران قادر على احتلال المدينة، وقد اخترتك لتكون خلفاً لي» (ص ١٢).

منذ الصفحات الأولى من الرواية يضعنا الكاتب في السياق الرئيسي للتعبير النمطي لشخوصه. فطارق ابن العائلة الفلاحية الغنية التي يمكن الحديث عنها كطبقة اقطاعية، سيما إذا كان الحديث عن مرحلة الخمسينات، أي قبل أن تضطرب العلاقات الانتاجية في الريف بفعل قرارات التأميم والإصلاح الزراعي لعهد الوحدة الذي أسس لمرحلة جديدة في تغير السمة الأساسية لطابع الإنتاج في الريف السوري. قلنا أن طارق ابن الاقطاع ينتقل - وفي اطار العائلة ذاتها - إلى الشق البورجوازي منها. المتمثل بعمه عبد المجيد.

ومنذ اليوم الأول لوصوله لدمشق، تبتدىء المدرسة البورجوازية في احتضان تلميذها طارق، والمعلم الرئيسي هو عبد المجيد: «لن أخبرك الآن، كما ستتدرج في ادارة المؤسسة شيئاً بعد شيء، ستدرك تجاربي وتعرفها بالتدرج، نعم، لا بد أن ألقنك تجاربي وتعرفها بالتدرج» (ص ١٤).

ويعين طارق نائباً للمدير العام، وتنتشر فكرة أنه المدير العام المقبل ويبدأ مشروع التلفريك الذي سيقام من جبل قاسيون إلى ساحة الأمويين يستقطب اهتمام الشاب، ويلتقي مع اهتماماته الشعرية، ونمط ميوله: «انه الموضوع الذي تتناسب فكرته مع عناصر تركيبي النفسي، إذ تمتزج فيه الشاعرية بالحس العملي، وبالنزوع إلى الجميل والمفيد في آن واحد. بتحقيقه أحقق شخصي وأؤكد وجودي في هذا العالم الجديد الذي أردت، بعد ارادة عمي، أن اثبت فيه وجودي» (ص ٤٥).

وإذا كان لا بد للتجربة من أن تغتني وتكتمل فلا بد من نساء جميلات يكن بمثابة مَعبرٍ من أجل الانتقال فهو سرعان ما يعجب بهدى سكرتيرة عمه، وسرعان ما ينسحب عندما يعرف انها مخطوبة لعمه. ولكونه المدير العام المقبل تبتدئ الدعوات، ورغبة التعرف عليه، وتبدأ عملية دخول عالم الترف البورجوازي عبـ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نهاد التي تعجب بالشعر، والمسافة بين إعجابها بالشعر والشعراء قصيرة كما يرى العم، ولذا فسرعان ما تقع في غرامة بعد ان يحثه العم على الدخول إلى عالمها ليطل على أسرار ما تبيّت له في إطار منافستها له على مشروع التلفريك، سيما أنها ذات شأن ونفوذ على الرؤوس في القاهرة: «ولهذا أريدك أن تصبح مقرباً إلى السيدة نهاد.. اعتبره عملاً من أعمال المؤسسة.. فلا يلجمك تحرج القروي.. سترى الكثيرين يحومون حول تلك السيدة وبينهم كثيرون من المصريين...

الشعر والشباب وقامتك الرياضية الطويلة، وحتى منبتك الريفي، ستكون عوامل قوة إلى جانبك» (ص ٥٤). ويندفع الشاب الذي يحمل عقدة نقصه الريفية في تلك الأجواء الغريبة عنه ولذا يقرر أن يجعل من عمه الذي يسمي نفسه (ذئباً في غابة) مثالاً يحتذى، وهو الذي جاء من القرية بطيبة الحمل الوديع، فلا بد له من أن يهجر هذه الطيبة «إذا شئتُ العيش في هذه الغابة من حسن حظي إذن أن يكون لي مثل هذا العم حامياً ومعلماً ريثما أبلغ رشدي وتقوى على الصيال مخالبي» (ص ٧٢ - ٧٣).

ومن ثم يتعرف على ماجدة، أخت هدى، التي يرى فيها نموذجاً جديداً للجيل الثائر على القيم والأعراف، حيث تتحدث أمامه عن الحب الذي يعني لها الجنس، ومن ثم تعبر له عن حبها له ورغبتها به، فيهمّ بها لولا برهان ربه، وشعوره بأنه يخون الخبز والملح الذي أكله في بيت أهلها. ثم لا يلبث أن يقع في عشق صفية، ذلك الوجه الذي سيرافقه إلى آخر الرواية، حيث يستيقظ في الليالي ليجد نفسه يردد اسمها.

ومع ارهاصات الانفصال وفشل مشرع التلفريك يهاجر العم مع قيمه وأمواله وهدى، ويعود طارق إلى القرية. وهو عبر خط سير تجربته الرئيسية تلك، يلتقي بممدوح الذي يعمل موظفاً عندهم بالشركة، وهو شاب في عمره، يصطحبه معه إلى مقهى البرازيل، حيث يلتقي بعينات اخرى من المجتمع: المثقفين وحلقات نقاشاتهم السياسية، وملاحظاتهم على الوحدة، والخطر الذي

يهددها، والذي تارة يعزونه للتآمر وتارة لعدم نضج الظروف الموضوعية، وتارة لسيادة القمع ونفوذ المباحث، وهم في كل هذا، يقدّمون على أنهم إناس وطنيون وطيبون ماعدا هؤلاء الذين وقفوا ضد الوحدة، والإشارة هنا من الكاتب موجهة إلى اليسار. وحتى عبد المجيد بك هومع الوحدة، وهو انسان ذومثل عليا، يهددها الانفصال، فيقرر الرحيل.

وإذا كانت شلة مقهى البرازيل - كما يسميها المؤلف - تردد بين الفينة والفينة ملاحظات الشيوعيين وشروطهم عن الوحدة، فإن الكاتب يرى فيها مشروعية، في الوقت الذي يسوق على ألسنة الشلة ما يسمى بالمعادين للوحدة. وعلى هذا نجد ان البورجوازية والإقطاع والبورجوازية المتوسطة، كل هؤلاء أصحاب مثل عليا، وقيم مثلى، تكتسب ملاحظاتهم عن المظاهر السلبية قيمة، وأهمية، وهم ضد الانفصال، الذي يقدمه الكاتب كنتيجة حتمية مع ذلك.

إذا كان غولدمان انطلق في تحليله للشخصية الروائية، من خلال ربطه للبنية الروائية بالبنية الاقتصادية، وخلص بعد استقراء طويل ومعمق لمفهوم ماركس عن توثين السلعة، وانعكاسها على المستوى الانساني بمزيد من الضياع والاضمحلال. لوجود الكائن، وتضخم البنية الخارجية المحكومة بعلاقات الانتاج ذات الصفة التبادلية، التي يتضاءل إلى جانبها الفرد، وتتحول السلعة إلى وثن هائل يطغى كقيمة توسيطية ليبتلع كل القيم الأصيلة المتمثلة بالبحث عن علاقات نوعية ترد على المعنى التبادلي بالمعنى الاستخدامي للسلعة.

وخلص من ذلك إلى أنه في القرن التاسع عشر ومع تطور النظام الرأسمالي، كان يشاكله في حقل العطاء الروائي، ما سماه ليوكاتش بـ «البطل الاشكالي» الذي يقوم بعملية بحث منحطة عن قيم أصيلة في عالم منحط، وعملية البحث تأخذ صفتها الانحطاطية على الرغم من أنها تتوجه إلى قيم أصيلة، بسبب هيمنة التوسيط الذي يوازيه على المستوى الانتاجي علاقات التبادل والتي تؤدي بدورها

إلى وثنية السلعة، وهو يقدم مثالاً على ذلك برواية «الأحمر والأسود» لستندال و «مدام بوفاري» لفلوبير.

ويرى ان مرحلة الامبريالية، بين ١٩١٠ - ١٩١٥ شاكلها في حقل الانتاج الروائي، ما سماه غولدمن بذوبان الشخصية، ويورد أمثلة على ذلك بكافكا وجويس. ويرى انه في مرحلة التنظيم الرأسمالي المعاصر - أي تدخل الدولة في هذا التنظيم. أدى ذلك إلى ما يسميه في حقل الرواية بضياع الشخصية، ويورد امثلة على ضياع الشخصية، وسيطرة التشيؤ بروايات آلان روب غرييه، وناتالي ساروت.

بعد هذا العرض السريع للخطوط الرئيسية التي يعتمدها غولدمان في تحليله لبنية الشخصية الروائية، من خلال ربطها بالبنية الاقتصادية، نتلمس تحليله هذا مسترشدين باستنتاجاته تلك، متحاشين الانزلاق وراء الاقتصادية التي أخذها عليه بحق الباحث السوفييتي ياكوف السبرغ.

إذا انطلقنا من مسلمة ان مرحلة ما بعد التحرر الوطني، وبالتخصيص مرحلة الخمسينات واستمراراً للمرحلة التي يتناولها الكاتب أوائل الستينات، كانت السمة الرئيسية للعلاقات الاقتصادية في سوريا هي سمة المصالحة بين الاقطاع والبرجوازية، تحت مظلة الأشراف الرأسمالي الغربي الذي كان يسعى لاحتواء بنية هذا التحالف، ليضمن نتاجه المتمثل بكون أن تطور الرأسمالية يعني تأمين سوق اقتصادية للغرب، ومن زاوية ثانية يمثل الوجود الاقطاعي حالة تخلف تكبح جماح تطور الرأسمالية باتجاه ديموقراطي، سيما وان الاقطاع موروث التراث الثقافي السائد.

هذه السمة سنجدها العصب الرئيسي الذي يحكم «قلوب على الأسلاك». فطارق، يأتي إلى دمشق، مرشحاً من عمه لدخول الطبقة البورجوازية، لأنه لا بد من تنشئة جيل من آل عمران قادر على احتلال المدينة، وبكل الاستعداد الطبقي لهذا الحمل الوديع - كما يصوره الكاتب - سرعان ما

يكشر عن أنيابه، ويهيء نفسه تحت رعاية عمه لكي يقوى عوده وتقوى على الصيال مخالبه، في هذا المجتمع الذئبي. ولكن سرعان ما تقف ايديولوجيته الدينية عقبة في طريق خطوته النهائية فيقع أسير الاحساس بالذنب، ويتبدى عن ذهنية ليست ريفية ذات طابع اقطاعي فحسب - بل تشوبها في بعض الأحايين القيم البدوية - وهذا ما يكسبه في بعض الأحيان الشهامة الساذجة التي قد تظهر بين الفينة والأخرى، ولعل مصدر هذه البداوة، هو الوسط الذي يعيش فيه الكاتب.

ضمن ما قدمناه نجد أن طارق لا يسعى باتجاه قيم ذات طابع كيفي وان كان الكاتب يوهمنا بذلك عبر اهتمام طارق بالشعر، وميله للقراءة والتأمل واقتناعه الساذج بالاشتراكية، التي سرعان ما يقنعه عمه ببطلانها. وهكذا فالهدف الرئيسي لطارق هو الامتياز الاجتماعي عبر الالتحام بالبورجوازية، ولذا فسرعان ما ينخرط في أعمال المؤسسة، وسرعان ما تصطدم رومانتيكيته الذاتية بقيم التوسيط بحيث تتحول شاعريته وعذوبته الرومانتيكية كفعالية انسانية إلى مجرد انعكاس بسيط للتلفريك ولعبد المجيد بك، على الرغم مما يوحي بها روائياً من أهمية على اعتباره يشكل مركز الكثافة في تداخل الأحداث ونموها.

وتتبدد كل أوهامه الشعرية عن التلفريك عند دخوله في مستنقع المزاحمة، وإذا ظهرت اهتماماته مسطحة، فليس لكونه ذا ميول شعرية، وانما لسحطية تكونه كابن للإقطاع.

وعلاقته بالنساء ايضاً تكتسب صفة التوسيط، عبر العمل في مؤسسة تجارية، وفي الوقت ذاته يتحولن هن إلى وسيطات في اغناء تجربة طارق في المدينة، إلى مطهر من رواسب تخلفه الاجتماعي، من أجل صياغة النموذج المتحضر.

وعلى هذا فقد اجتمع في طارق جوهر تلك المصالحة بين الإقطاع والبورجوازية والتي تمثلت على المستوى الروائي بما نسميه بـ «الشخصية

المتخلخلة» التي تعيش حالة تعارض بين الوجود والوعي، الوجود البورجوازي والوعي الإقطاعي، الأمر الذي سيؤدي إلى انشراخ في سمات الصياغة النمطية التي تستلزم وبشكل جوهري صياغة السيماء الفكرية للشخصية التي تستجيب لعوامل وجودها الموضوعية. ولعل الكاتب نجح إلى حد ما في تقديم صورة أمينة عن المرحلة، من خلال استجلاء الجوانب الأكثر وسماً لها. ولكن زيف هذه الصورة يتأتى من خلال الوعي الزائف، والرؤية الزائفة، التي هي أبداً غير حيادية.

ومصدر آخر من مصادر هذا التخلخل الذي أشرنا إليه في بنيان الشخصية هو النزوع اللامشروع تاريخياً من أجل تأصيل بنية مشروخة ولا متجانسة، بنية اقطاعية بورجوازية تريد أن تندمج متأصلة في واقع تأبى قوانينه الموضوعية تمثلها، ويأبى تكوينها الذاتي الذي في جوهره غير تارخي وهش، هو نتاج الطارىء السياسي الكولونيالي اللا تاريخي، وعلى هذا نجد ان اخفاق مشروع التلفريك، يتوازى مع اخفاق المصالحة الاقطاعية البورجوازية، اخفاق التحديث العمراني على الطريقة البورجوازية، اخفاق طارق في علاقاته الأربع مع النساء، إلا أن هذا الاخفاق الذي يختتم كل مسار التجارب روائياً، واحباطية حلم طبقة بكاملها، كان من الممكن روائياً أن يغشي المصائر بحلة تراجيدية، نتيجة هذا الارتطام العنيف لحلم طبقة بمجموعها، غير ان هذا الاخفاق بشموليته نجده يتم دون ان تترتب عليه نتائجه الدرامية الحادة المتوقعة.

ان هامشية الوجود أدت إلى سهولة انقراضه، وكان من السهل على شريحة من هذا النوع وهي بداية مشروع تأصيل، ان تصبح مشروع نهاية وجود، دون ان يكون نتاجها تأزماً وتمزقاً. ان التماس الطبقي الخارجي مع البنية الاقتصادية الاجتماعية دون الاندماج والتأصل في عملية الانتاج، أدى إلى تماس خارجي تجاه البناء الروائي وتجاه الشخوص، تجاه علاقة الشخوص ببعضها بعضاً وعلاقتها في عالمها، وبذاتها.

إن مجمل علاقة طارق بالعوامل الروائية المحيطة، كائنات أو موجودات، علاقة تماس غير عميقة، سياحية عابرة، سياحية وجود هذه القوى تاريخياً، سياحية تحالفها، سياحية وعيها للظواهر. ولذا فهي تتدحرج على سطح الواقع وجوداً ورؤية، عبر رؤية بانورامية سياحية للكاتب تجاه المرحلة التي يصورها وتجاه عالمه الروائي. فها هو طارق يعد نفسه، ويعده عمه لاحتلال المدينة، وخلال شهور أربعة يعود منكفئاً دون جراح، إلى قريته، ويتساءل ان كان ذلك هروباً.

وخلال تجربته مع النساء يصعق بنهاد ثم لا يلبث ان تعفها نفسه، وعندما يقبلها يشعر وكأن صفية بين احضانه، ومن ثم سرعان ما تظهر جوفائية هذا الوجود الروائي والانساني لنهاد الذي يوهمنا به الكاتب - عندما تنفتح مكاشفة طارق الشاب الغرير عن معاناتها من أجواء الزيف لعالم الارستقراطية ثم ينهار كل هذا التمثال أمام أقدام طارق الرجل الذي ليس له من الرجولة سوى قوامه الريفي الرياضي وشبابه. وتنتهي تجربتها بتحولها إلى غانية تلتمس معنى وجودها عبر التحاقها بوجود الرجل، حيث تترك زوجها هاربة مع زكي بيه، المصري إلى القاهرة.

وماجدة الثائرة المحافظة، التي يقدمها الكاتب نموذجاً فجاً شرساً، وتعبيراً للشريحة الاجتماعية للبورجوازية الصغيرة التي ستهيمن بعد سقوط هذه المصالحة بين الاقطاع والبورجوازية حيث تنتهي في ١٩٦٥ إلى امرأة تنخرط في عمل روتيني، ويتساءل ان كان رفضها زيفاً. هذه الثائرة المتمردة، سرعان ما تسقط صريعة اعجابها بطارق وتعرض جسدها عليه، على الرغم من اختلافها الجذري مع قناعته وقناعات عمه عبد المجيد، وكانت تسخر منه ومن أصحاب الجيوب المليئة بالشيكات والكروش المتهدلة.

وهدى سكرتيرة أمينة لمديرها وخطيبها عبد المجيد بك عمران، وهي مطيعة مخلصة، لا تناقش، ذات ثقة مطلقة تصل إلى حد التماهي والتلاشي في وسيط

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بلوغها لطموحها الاجتماعي عبد المجيد بك. ولذا فهو يحملها كجزء من متاعه وتحفه عندما يهاجر إلى الغرب.

تماس خارجي، سطحية بليدة تخثر كثافة الرؤية، وكثافة القيم، وكثافة المشاعر. وصفية التي تلوع طارق تغدو، كل لقائاتها به سطحية، وهو إذ ينوء تحت ضغط عنفوان المشاعر والصبابة، ليقيم حواراً داخلياً مع طيف وجود «صفية» مستحضراً هذا الطيف عبر التصور، كالعادة السرية، تماماً. استمراء الذات، تضخمها، نرجسيتها. تجاوز الفرد عبر التمركز والتشرنق حول الذات.

ليس ثمة ابداع فني إلا حيث يوجد تطلع نحو تجاوز الفرد وبحث عن قيم كيفية. بين الافراد. باسكال يرى في «الإنسان متجاوزاً للإنسان». هذا يعني انه لا يمكن للإنسان ان يكون أصيلاً إلا بمقدار ما يعي ذاته. التجاوز هنا، تجاوز الآخر من أجل بلوغ الذات المركزية، ودوران حول اللحظة، حول البقعة، حول التاريخ، كأن المسار الكوني بمجموعه اعادة لخلق ذات اللحظة، لتثبيتها، هي ساكنة منذ الأزل، موجودة بوجود المطلق المتعالي على الوجود.

ويبقى طارق حاملاً شبح صفية، ولعل مصدر ذلك أن صفية تقدم صورة نموذجية على شاكلته، عجزها عن الاندماج مع التحديث البورجوازي من مواقع فكرية محافظة، مما أدى إلى ان تخالطه بعمق أكثر من النساء الأخريات، ولكنها مخالطة بكل أحوالها قاصرة، سطحية، تبقى كوهم كاذب يناديه في الليل. أما التواصل الفعلي الوحيد فيقيمه طارق مع زوزو، حيث يقضي معها ليلة في بيتها، يعقبها ندم حاد، يضطر لأن يعض أصابعه لاقترافه جريمة الزنى.

فمن المنظور ذاته، نجد ان الشخصيات النسائية في الرواية، يختزلن إلى أعضائهن الجنسية، وتقوم رؤية تأبيد مفهوم الانثى (العاطفة - الحب - الجنس) كحقيقة وحيدة. فـ (نهاد - صفية - هدى - ماجدة) يختتم اهتمامهن بمشروع التلفريك إلى الاستسلام العاطفي أو الجنسي أو الزواج. فيتحقق رأي عبد المجيد بك بهن: ان من الأفضل للمرأة ان تهتم بزينتها وأبنائها.

ودراسة نصية لـ (اطار تشكيل الفواصل الروائية) نجد ان القاسم المشترك في توجه رغباتهن (الهدف) هو طارق، إلا أنهن جميعاً يشكلن هدفاً عابراً لطارق من ضمن العديد من الرغبات والأهداف التي يسعى لامتلاكها في تجربته بالمدينة ولهذا فهن على مستوى صياغة البنية الروائية مجرد وسائل في خدمة الشخصية الرئيسية (الراوي - البطل).

فكما هن وسائل وعناصر في تجربة (البطل)، فهن يختزلن في وعيه ورؤيته للعالم لكائنات جنسية بحتة، فأول شيء يترسب في تصوره وخياله هو مظاهرهن الجسدية، ويتضح ذلك في بداية كل اللقاءات التي تمت بين طارق وبينهن، فها هو يعبر عن هذه النزعة: «استعدت صور النساء اللواتي وقع بصري عليهن في كوكتيل السيدة نهاد، ولكني لم أتذكر منهن واحدة ثبتت صورتها في خاطري كن كتلة هلامية متداخلة، مزيجاً من الثغور القرمزية والعيون الكحيلة والسواعد البضة».

وعبد المجيد بك يمثل المستوى الآخر في بنية الطبقة البورجوازية ذات المنشأ الريفي التي استكملت صياغتها الطبقية انتاجياً، وان ظلت ايديولوجياً تتخللها الثقافة الاقطاعية المحافظة، لكنه مع مستوى الحساسية الطبقية يمتلك غريزة الملكية بكل ما يتفرع عنها من عقل ذكي مناور ودبلوماسي. والمظهر المحافظ في ذهنية عبد المجيد هو نتاج الجذور الريفية الاقطاعية، وامتداد العقلية العشائرية العائلية حتى عبر وعيه لذاته ووجوده كبورجوازي، فهو يبحث عن خلفه في ابن أخيه، ولذا يرشحه طبقياً لاحتلال موقع بورجوازي، وهو منذ بداية عمل ابن اخيه عنده يساره في خبر التلفريك قبل ان يخبر به أحداً في الوقت الذي لم يكن بدأ فيه طارق معرفة امور المؤسسة، وذلك يلفت الانتباه إلى مسألة هامة، وهي ان البورجوازية السورية ذات صفة مغلقة كأكثر بورجوازيات البلدان المتخلفة، وهي ما يسميها انجلز بـ (الطبقة المغلقة) حيث القاسم المشترك لاندماجها طبقياً

ليس فقط موقعها من الانتاج وتوحد مصالحها، وانما الروابط العائلية والعشائرية أيضاً.

وها هو عبد المجيد يعلن لابن اخيه، عندما يتساءل الأول إذا كان عمه عبد المجيد يحمل شعوراً عاطفياً تجاه نهاد، ويعبر له كما عبر الكسندر دوماس الابن لأبيه بأنه لم يترك له سوى عشيقاته اللواتي عف عنهن، فيجيب عبد المجيد بك: «غير اننا لسنا في باريس القرن التاسع عشر، ولسنا أنا وأنت من البوهيميين العائشين جو التحلل الذي عاشه الدوماسان. ولو أن لي أية علاقة، أو كان لي أي مطمع عاطفي بنهاد لما رضيت لك ان تقف في طريقها. اعتبارات السلوك القروية لا تزال تسيطر على تصرفاتنا على الرغم من السنين التي قضيناها في هذه المدينة، بل في مدن الشرق والغرب» - (ص ٢٦٧ - ٢٦٨). والعم في كل ذلك له آراؤه في السياسة والفن والحياة، ولعل الكاتب استطاع ان يرسم السيماء الفكرية لعبد المجيد بدقة من خبر عالم هذه الطبقة وعايشها بشكل جيد داخلياً. وإذا كان الكاتب قد أبرز جانب الجشع والذئبية في عبد المجيد، فلكون الكاتب يرفض اخلاق هذه الطبقة، من موقع القيم المحافظة. إلا أنه، ومن خلال رفضه لما خلفها تاريخياً من قيم هجينة سحبتها معها البورجوازية الصغيرة، يحاول أن يقدم صورة عن الجانب الآخر فيها، فأراد ان يفسر هزيمتها على أنها عملية هروب بالقيم المهددة، ولذا فإن عبد المجيد عندما يتخذ قراره بمغادرة البلاد، يقدم موقفه على أنه الدفاع عن قيمه المثلى التي انتهكت، وان كان يعترف بأن مغادرته هروب. وهناك شخصيات كثيرة في الرواية تتوسط عالماً سفلياً روائياً، وهي لا تملك من القوة والمعرفة، ما يؤثر في الأحداث الكبرى، على الرغم مما يوحون به من ثقافة ومعرفة، يضمهم مقهى البرازيل مركز تناقل الشائعات واخبار الساسة وذوي الشأن. إلا أنهم هامشيون، ثرثارون، لأن دفة القوة هي في يد القوى التي تمسك العصب الأساسي لاقتصاد البلد، ولعل العجيلي في ذلك قد وضع يده على الحلقة الرئيسية في حركة الواقع السياسي، إنها القوى الاجتماعية التي تخوض

صراع المصالح، وهي التي تحسم لا هؤلاء البؤساء المنظرون. ولذا فإننا سنلتقي بهذا المقهى بأسماء كثيرة سرعان ما تختلط وجوهها وسيماها لأن الكاتب لا يقدم أي هيكل عظمي يقيم عليها بنيانها المتميز. وإذا كان ممدوح صاحب حظ في امتلاكه بعض ما يرفع من قوامه، فلكونه في مؤسسة آل عمران، وصديقاً لطارق، وابن أحمد افندي الموظف القديم والموثوق من قبل عبد المجيد بك آل عمران. أما البقية (زهير - زين العابدين - الدكتور - أبو جورج - الزعيم - أو الحسن - قاسم - فؤاد) فكل ما يميز الواحد عن الآخر هو صفة سياسية، أو فكاهية او سلاطة لسان. في هذا الجوكان يروح طارق عن نفسه، ليتعرف على الجحيم الذي أراد ان يسوقه اليه ممدوح، ولعل من الطريف ان يكون الجحيم الذي قيد اليه طارق، هو شلة مقهى البرازيل، والليلة التي قضاها عند العاهرة زوزو.

ولعل الكاتب أراد ان يوظف مجموعة مقهى البرازيل، لتقديم صور سطحية وثرثارة عن اليسار، وليمرر بعض الاتهامات للحزب الشيوعي كما ذكرنا.

الخاتمة:

«إن الافعال الانسانية دائماً لها طابع البنية الدلالية». تلك هي الفكرة المركزية التي يطرحها غولدمان في كتابه «الاله المختبىء». ويرى ان هذه لأفعال ذات البعد البنيوي الدلالي، تارة لها طابع تطبيقي، وآخر نظري وشعوري. البنية الدلالية لدى غولدمان، ليست تفسيرية مفسرة بقوانين النص المعزول عن شرطه التاريخي ودلالته التاريخية.

ولكنا إذا كان نوافق على رأى السبرغ بأن غولدمان يخضع بنية الرواية للبنية الاقتصادية تحت تأثير نزعة (اقتصادوية) فإنه يشير إلى أن الأخير في دراسته لـ (مالرو) يتناول البنى العقلانية. وإذا كنا استرشدنا بآراء غولدمان معتمدين

على اطروحته تلك في كتابه «من أجل سوسيولوجيا الرواية»، فإنا كنا في تحليلنا للزمن والفضاء الروائيين وللدلالة التعبيرية والشخصيات، واضعين بعين الاعتبار أهمية ملاحظة ألسبرغ عن النزعة الاقتصادوية لدى غولدمان.

إذا كان الفعل الانساني ذا طابع دلالي، فهو لا يخص الفعل الرهين بالشخصية الروائية التي بين ايدينا في رواية «قلوب على الأسلاك» فحسب، بل ان الرواية هي، بحد ذاتها، فعل انساني يقوم به كاتب له رؤية وموقف.

ولذا فإن دراسة النص، بمعزل عن مؤلفه، تحت حجة رفض الأحكام المسبقة، هي حجة باطلة، مصدرها علمية زائفة، لا تضع بعين الاعتبار ان النص هنا هو نتاج انسان تاريخي، وان الكتلة في ميدان الدراسات الاثنولوجية، هي نتاج الطبيعة، التي هي بذاتها محكومة بنواميس، وان الكتلة هذه لا يمكن دراستها بمعزل عن الشروط الطبيعية الأخرى بكل الأحوال.

سقنا هذه المقدمة السريعة لنخلص للقول: ان النتائج العامة لدراساتنا هذه والتي سنخلص لها، ليست احكاماً على الكاتب بمقدار ما هي دراسة للنص، وليست دراسة للنص إلا بمقدار ما هي نتاج تجربة انسانية وثقافية للكاتب ذاته.

ان الرواية محكومة بتضاد رئيسي بين حي منفتح، وميت معطل، تكون الغلبة دائماً لصالح الثاني. فعلى مُستوى الزمان والمكان كانت الغلبة لصالح العطالة التي استمرت اربع سنوات في الضيعة، في حين ان الزمن الحي المنفتح كان أربعة شهور في دمشق.

وعلى مستوى الدلالة التعبيرية، كانت غلبة اللغة البلاغية الرتيبة ذات العطالة الحياتية.

في الضيعة كتب طارق الشعر، وتجربته في المدينة كان نتاجها الرواية. وإذا كانت الرواية حسب هيغل هي «ملحمة البورجوازية» فإن طارق قدم تجربة مبتسرة، لبورجوازية تسعى للتأصل، وكون امتداد العطالة فيه أكبر، عطالة

الزمان والمكان الذي يوازيها الأفق الاطاعي، فقد قدم رواية متخلخلة، نتاج التخلخل للقوى الاجتماعية اللامتجانسة، التي دخلت وحدة البنية التي كانت بذاتها مبتسرة فأدت إلى فعل مبتسر وواقع مبتسر، وعالم روائي مبتسر، ورواية مبتسرة.

هذه الدلالية، والتي هي نتاج التداخل والتخلخل النزاع إلى التأصل كان تعبيرها ملامسة خارجية سطحية غير متأصلة جذرياً من أجل امساك جوهر المرحلة وعمقها، فانزلقت الرؤية تتدحرج على قاع الواقع - على الرغم من ايحاء الكاتب بأنه يبحث وينقب سابراً الجذور - ليتقدم واقع زائف، بزيف الرؤية، وزيف المصالحة اللا تاريخية بين الاقطاع والبورجوازية، فكانت مظاهر خارجية خادعة (نساء جميلات - حفلات الشعر - تلفريك ومفاوضات - وسفريات - وعملية تشيء للمرأة لم يسبق لرواية عربية ان قدمت المرأة بهذا المستوى المختزل جوهرياً، ولذا فقد كان مظهر حيزها الكبير ودورها الفعال زائفاً).

تصعد أبعاد تلك المظاهر الزائفة للواقع على أنها صورته الكلية الجوهرية. مصدر ذلك كله ان الكاتب ينطلق متحيزاً برؤية لصالح تلك الطبقة المتخلخلة اللامتجانسة الفاقدة للجذور، لصالح تلك المصالحة المتخلخلة، والقوة الاجتماعية الأكثر تخلفاً فيها، الاقطاع، لصالح زمن عاطل، لصالح فضاء معطل، ونتاج ذلك كله واقع كاذب.

فالبورجوازية التي تآمرت على الوحدة، واسقطتها، عندما هددت الوحدة مصالحها، تقدم على أنها مخلصة، وان هناك قوى خفية هي السبب في هذا السقوط، ولذا فإن البورجوازية تنسحب بشهامة بدوية، عندما تجد ان قيمها المثلى مهددة.

والإقطاع يعود إلى مواقعه مع قيمه، ويتساءل عن رفض البورجوازية الصغيرة إذا كان خداعاً، وخداع البورجوازية الصغيرة بالنسبة له أنها ذات تنظيم

رونبي مخطط، وليس خداع ايديولوجيتها وثقافتها، والشيوعيون «قالوا كلمة حق بالوحدة أريد بها باطل».

ولا بد من الإشارة هنا - وهو أمر ملفت للإنتباه بحق - ان الكاتب يتلمس دور القوى الاجتماعية في الواقع، ويتحيز وبشكل مكشوف إلى القوى الاجتماعية البورجوازية كدور عمراني حضاري على الطريقة الغربية، وإلى الاقطاع كأيديولوجية، ومفاهيم، وقيم.

وعلى الرغم من ذلك فإن الدارسين والنقاد الذين تتفطر قلوبهم ألماً على الفن «الذي تغزوه السياسة» - يرون في هذه الرواية الفن والجمال وحده في ذاته دون أية نفعية أو تقريرية شعارية سياسية، أو تحيز[1].

ولو تعرض كاتب من موقع آخر ورأي ظاهرة الوحدة، من منظور القوى الديمقراطية، وبذات التناول الروائي الذي قدمه العجيلي، لندبوا الفن، وبكوا على الجمال الذي تطغى عليه الشعارات.

إذن ما هي المثل أو القيم التي تبشر بها رواية «قلوب على الاسلاك»؟ إذا كانت الرواية حسب غولدمان هي تاريخ بحث منحط - يسميه ليوكاتش شيطانياً - عن قيم أصيلة في عالم منحط فإن التلفريك يشكل عنصر الأساس المادي، الذي تصطرع عليه الاطراف، وهو الأساس لبناء الرواية الذي من خلاله تتشكل الاحداث وتتوجه الشخوص. ومشروع التلفريك هذا بدلاً من أن يشكل محوراً يستقطب فاعلية الجهد الانساني ويفجره ويمنحه نشاطاً انسانياً مثمراً ذا بعد استعمالي، نجده يشكل محوراً للتنافس، يجعل من الربح والسلعة القيمة المطلقة، وبالتالي فإنه بدل من أن يكون وسيط بلوغ قيم أصيلة نوعية، يتحول إلى قيمة مطلقة، غاية محكومة بعقلية التنافس، بمعنى التبادل، ولذا فهو يتحول إلى وسيط

---

١ - حديث خاص مع المتشرق جاك بيرك الذي كتب مقدمة لهذه الرواية في ترجمتها الفرنسية، حيث يجد في الاستاذ العجيلي أحسن الكتاب العرب لاهتمامه بجمالية ابداعه وتوفر العناصر الدرامية فيها، على حين يجد في أعمال حنا مينه واقعية مباشرة تبالغ في التسييس!!.

منحط، وبالتالي فإن الوعي الجماعي يتحول وبالتدريج إلى مجرد انعكاس بسيط للحياة الاقتصادية، للتلفريك كقيمة تبادلية منحطة، وتصبح السلعة وثناً والانسان عبداً في محرابها، يصبح التلفريك وثناً سلعياً، يسلع القيم الانسانية لكل شخوص الرواية الأساسيين. وهكذا فالخروج من القيم الإقطاعية المنحطة باتجاه تمثل قيم بورجوازية منحطة، عبر وسيط منحط (التلفريك)، يحكم عالم الرواية بمجموعها بالانحطاط، وتفقد أي معنى للقيم الأصيلة النوعية.

ان رواية «قلوب على الأسلاك» هي رواية عطالة البناء وتخلخل البنية وانحطاط القيم.

حوار مع حنا مينه

قد يخيل للمرء أن القارىء العربي لم يعد بحاجة الى من يعرفه بحنا مينه، بعد أن أعطى ما يربو عن خمسة عشر كتاباً، فاقت بعدد طبعاتها أي انتاج كاتب عربي آخر بعد نجيب محفوظ. بل ان الحفاوة العالمية بأعماله قد تجاوزت أوهام البعض عن مسألة التكريس أو التبخيس، فبعد ترجمة العديد من أعماله للروسية، نقوم عدد من دور النشر الفرنسية بترجمة بعض أعماله، وأن عدد اللقاءات والمقابلات في الصحف والمجلات العربية التي تمت معه تعزز هذا التصور.

وعندما ارتأت «النهج» فتح حوار مع حنا، راودتني رغبة المجابهة الحوارية معه، لكي يقول كل شيء للقراء في هذا الحوار.

إلا أن هذه الرغبة سرعان ما تلاشت، منذ توجيه الأسئلة الأولى له، فإذا به ينكشف عن أسرار ذاتية وابداعية، هيهات لأية مقابلة أو لقاء أو مجابهة أن تستنفدها، واذا بي اكتشفه من جديد على الرغم من المعرفة الطويلة به نسبياً.

حنا كالبحر الذي عشقه، في بساطته ووضوحه وعمقه وغضبه وعمق أسراره، واذا كانت رحلة عمر حنا الابداعية-كلها لم تقف على استقصاء واستنفاذ عالم البحر، فيبدو لنا أن العديد من الدراسات واللقاءات والحوارات، حتى الحاد منها-لن تقف على استقصاء واستنفاذ عالم حنا.

اللغة الروائية وسياقها:

س ١ - عرف الادب السوري الحديث الرواية، قبل ان يكتبها حنا مينه، فهل هناك عناصر اتصال بين تجربتك الروائية، وبين الانتاج الروائي السابق؟ اذا كان هناك اتصال فما هي أشكاله؟ واذا لم يكن فما هي مصادر تكوين تجربتك الروائية عربياً وعالمياً؟.

ج ١ - الذي اذكره من الأدب الروائي السوري قبل تجربتي الروائية لا يتعدى اثنين: الرواية الرومانسية التي كتبها شكيب الجابري، وكانت بعيدة عن الجو المحلي، وعن البيئة، ولو أردت أن تبدل الأسماء العربية فيها، لكان بالامكان ردها الى البيئة الغربية، وهذه الروايات قرأت عنها ولم أقرأها، أما القسم الروائي الثاني فهو التاريخي، وكان يكتبه المرحوم معروف الأرناؤوط، ولم يكن يعنيني، ولهذا لم اقرأه ايضاً، انني آسف لهذا الاهمال، سواء بالنسبة لروايات الجابري والأرناؤوط، أومن سبقهما من كتاب الروايات القديمة نسبياً، مثل فرنسيس المراش وغيره، لكنني أقرر الواقع، بصرف النظر عن الاعتبارات الاخرى، ومن هنا استطيع التأكيد، ان ليس من اتصال بيني وبين الروائيين السوريين الذين سبقوني، ولم أكن، عند بدايتي الروائية، إزاء أي تحدٍ من الغير، أو أي تأثير مباشر أو غير مباشر، والسبب، اذا كانت الذاكرة صادقة، هو أنني لم أكن مغرماً بالقصص التاريخي، رغم أنني قرأت روايات جرجي زيدان، ولم أهتم بالتاريخ أو استلهمه أو أتأثر به بأي شكل، وكنت، منذ نشأتي، معنياً بالواقع، معنياً بالحي، بالمدينة، بالبيئة، وعنها كتبت كثيراً من القصص القصيرة في صحف سورية ولبنان، وكلها ضاعت، لعدم اكتراثي بها، هذه الصفة القبيحة التي ما تزال تلازمني، وخاصة بالنسبة للنقد الأدبي الذي يكتب حول أعمالي، ويسألني عنه الدارسون، ويطلبون شيئاً منه، ويكادون لا يصدقون أنني لا أكترث بما يكتب، ولا أجمعه، واكتفي بقراءته، وافيد مما فيه من ملاحظات، ثم يضيع لاهمالي، وكذلك لجهلي، كيف تكون الأرشفة، ولماذا يجمع الناس أشياءهم ويؤرشفونها،

الحقيقة أنني لم أقرر، ولا بأية صورة، أن أكون أديباً أو روائياً، لم أكن مقتنعاً بنفسي، وما زلت كذلك، وكثيراً ما قلت أنني في الهواة أكثر من كوني في المحترفين، ولا أذكر أنني قرأت كتاباً لي بعد أن طبع، أو استمعت الى مقابلة اذاعية أجريتها، أو حضرت فيلماً سينمائياً مأخوذاً عن أحد رواياتي، ذلك أنني أعرف شعور الاستياء الذي سأخرج به، لذلك اوفر النكد على نفسي.

طبعاً لا شيء يخرج من لا شيء، تلك مقولة فلسفية يونانية معروفة، وفي تأثري بالمذهب الواقعي كان لي اتصال بنجيب محفوظ من الروائيين العرب، وبغوركي من الروائيين العالميين وحين بدأت كتابة روايتي الأولى «المصابيح الزرق» لم يكن لي أي إلمام، بله اطلاع، على نظرية الرواية، أو تقنيتها أو مفهومها. لقد خبصت دون دليل ولا مرشد، ولم يكن حولي من استشيره وأنا حلاق، وليس في عائلتي من يكتب ويقرأ غيري، وقد كان طموح أمي ان أفك الحرف، وعندما حصلت على الشهادة الابتدائية، كان تحصيلي المدرسي قد انتهى، وصار علي أن أكسب خبزي، وأن اساعد عائلتي.

لقد دونت كثيراً من وقائع حياتي في روايتي «بقايا صور» و«المستنقع» والشيء البارز، الذي كان سائداً في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، ان احداً لم يكن يقرأ أو يكتب في القرى والاحياء الفقيرة التي سكناها، وكان لي أعمام في اللاذقية، وكنا نجد في السويدية، ثم ريف أرسوز، وبعد ذلك في اسكندرونة، ومضى ١٤ عاماً ووالدي لا يجد من يكتب له رسالة لاخويه، وذات يوم وقع على «كاتب» فجاء به الى البيت، وأولم له وليمة، وطلب مني ذلك «الكاتب» ورقة وقلماً، وزعم أنه يكتب ديباجة الرسالة، وبعد المائدة وعد بأن يعود لتبييض رسالته، لكنه ذهب ولم يعد، ولم يستطع أحد بعد ذلك، ولا أنا نفسي، أن نفك حروف رسالته اليتيمة، التي كان والدي يرغب في ارسالها من اسكندرونه الى اللاذقية، ولا يطلب اكثر من السلام والكلام والسؤال عن «عزيز خاطركم».

وذات يوم جاءنا رجل يقال له الكوزي، وكان مصاباً بالوسواس القهري،

وقد كتب لي على قفا باكيتة سيكارات عبارة من كتاب «المدارج» فلما قرأتها طوح بيديه في الهواء، وصاح بوالدي «يلعن أبوك يامينه، ابنك كلم الورقة» ومنذ ذلك المساء الذي بكت فيه أمي من الفرح صرت أكلم الورقة، ومازلت اقترف هذه الخطيئة الى الآن.

وقد فجعت بي أمي رحمها الله، لأنها اعدتني لأكون كاهناً، وكنت أتعلم في مدرسة ارثوذكسية، مديرها يفعل «السبعة وذمتها» وكان، في أوقات الصحو، يرندح في الكنيسة، وانقاد مع بعض التلاميذ للترتيل أو ضبط الايقاع بالصوت، وهكذا صليت بما يكفيني كل حياتي، ويغفر ذنوبي وذنوب العائلة ايضاً. والطريف في الأمر، أن معلمي ذاك، حين حضرت الى دمشق عام ١٩٤٨، وعملت محرراً في جريدة الانشاء، فوجئت أنه أصبح كاهناً، ولا أدري على أي أساس، وأحسب أنه كان يعمل بقول السيد المسيح: «قليل من الخمر يفرح قلب الانسان» وكان يصلي بعين ويحدق بالمصليات بالعين الاخرى.

لم أتعلم الفكر الاشتراكي بل عشته، أكلته مع الجوع، والعري، والخبز اليابس، والخبز مع الماء، ومع الشاي، ومع قطعة بندورة أو حبة عنب، وهكذا مثل النسغ الذي هو حصيلة هذا الطعام البائس، صارت الاشتراكية نسغاً في جسمي من جراء حياة بائسة الى أبعد حدود، وكان عمال الميناء والبحارة، في حي المستنقع في اسكندرونة، هم الذين تحدثوا معي عن الكومنستو والسنديكا و«الكريف» (الاضراب) وعن الفقر والغنى والعدالة وبلاد المسكوب، وعن فرنسا وضرورة مقاومتها، واعطوني بعض الكراريس، وبعد فترة سمعت أمي أنني اشتغل بالبوليتيكا فذهبت واشتكت الى مدير المدرسة، ثم الى الخوري، واستدعاني هذا اليه وقرأ بعض الصلوات على رأسي لطرد الشيطان منه، لكن شيطان الفكر كان قد صار في دماغي، وهكذا ضاعت صلوات أبونا سدى وتابعت قراءة الأشياء السرية التي كنت احصل عليها، ورسمت المنجل والمطرقة على ورقة خبأتها وراء صورة العذراء المعلقة على الجدار، وصرت أفهم حكايات والدي في ضوء

جديد، وتذكرت ذلك حين كبرت، وسمعت أن عمر فاخوري، سئل بعد أن اعتنق الفكر الاشتراكي: «هل قرأت كل ما في مكتبتك يا عمر؟» فأجاب: «نعم، وعلي الآن، ان اقرأها في ضوء جديد».

ان أول ما يكتبه الانسان، أوما يجب أن يكتبه، هوعن حياته الخاصة، عن تجربته، ولم أشذ عن هذه القاعدة، لقد خلقت، في اقاصيصي الأولى، من نفسي بطلاً، والعجيب أن هذا البطل الفقير، النحيل كغصن الزيزفون، كان عنجهياً في القصص، فهو يريد أن يناطح، ويصارع ويتحدى، ويغير الدنيا، وحين تسألني أمي «ماذا تكتب يا حنا؟» كنت أكذب عليها وأقول: «قصة القديس بولص» فترسم الصليب على صدرها وتقول: «يتمجد اسمه، برافو، لا تنس ان نطلب منه أن يغير حالتنا التعيسة»، وهكذا كنت وأمي ننشد نفس الشيء: تغيير الحال، لكن امي كانت تطلبه في السماء، وانا اطلبه في الأرض.

بدأت بمسرحية ضاعت، وكانت من ثلاثة فصول، وكالعادة كنت بطلها، وفي مظاهرة كبيرة، «فقعت» خطاباً استغرق فصلاً كاملاً، ولم تكن فيها بطلة، لانني كنت خارج دائرة الحب، وغير مقتنع بنضال المرأة، وبعدها انصرفت الى كتابة القصة القصيرة، وأول قصة نشرت لي في مجلة «الطريق» كانت بعنوان «طفلة للبيع» تتحدث عن فلاح انزل بنته الى المدينة ليبيعها، وهي تبكي وتتعلق بشرواله طالبة الا يتركها غريبة وأن يعيدها الى امها.

بعد انتقالي نهائياً الى دمشق، كتبت روايتي الأولى، وهي عن حي القلعة التي كنا نسكنه في اللاذقية، وعرضت المسودة على المرحوم وصفي البني فقال لي: «جيد يا حنا. قصة جيدة، بلا فلسفة» وقد اطربني مديحه، لكنني حزنت لأن القصة بلا فلسفة، أي دون طعمه كما خيل لي.

هذه بدايتي الروائية. حكيت في «المصابيح الزرق» حكاية حينا، وافدت من والدتي في القص، وكان نجيب محفوظ، قد أصدر «زقاق المدق» وعبد الرحمن الشرقاوي رواية «الأرض» وفجأة وجدت النقاد يتحدثون عن ولادة الواقعية،

ويحشرون روايتي بين الروايات الواقعية، ومع الأيام تكرست روائياً، واحببت محفوظ والحكيم وديكنز وبلزاك، لكن الاكثر محبة كانا غوركي وهمنغواي، ومع ذلك لم أجرب أن أقلد أيا من هؤلاء، وان كان ثمة بعض التأثير الذي مارسه غوركي وهمنغواي ورضوان الشهال علي.

* لقد أشرت في حديثك الى عمر الفاخوري، كما أنك ذكرت أن لرضوان الشهال تأثيراً عليك، الا ترى أن هذه الأسماء التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ الفكر التقدمي لم يلقوا من التكريم والتعريف بهم للاجيال اللاحقة بما يناسب الدور الذي لعبوه، وانهم الآن عرضة للنسيان؟ الا ترى ان هناك تقصيراً عاماً لدى الباحثين الماركسيين في الكشف عن مسار الفكر التقدمي، تاريخه ودور الرواد في تأسيسه وترسيخه؟ ما هي اشكال تأثير رضوان الشهال عليك؟ هل لها مساس بنظرية الأدب أم بنظرية المعرفة؟ وعلى اعتبارك على صداقة مع هؤلاء الرواد، فهلا حدثت القراء بعض الشيء عنهم؟

* ثمة بعض التقصير مع هؤلاء الأدباء، لكن المثقفين اللبنانيين التقدميين كرموا عمر فاخوري بما يستحق، واذكر أنهم بعد وفاته، ولمدة عشرين عاماً، ظلوا يحتفلون كل عام بذكراه، ويذهبون الى قبره حاملين الازهار والكلمات، وقد اغتنوا بافكاره، وكتبه، وكل أرثه من الملاحظات فنشروها، وعلقوا عليها، وسلطوا الاضواء على مصادرها ومعانيها.

أما رضوان الشهال، أمد الله بعمره، فإنه ما زال يعطي، في الرسم والكتابة على السواء، وقد افدت من عمر نقده الاجتماعي والسياسي اللاذع، وسخريته المرة، ومن رضوان الشهال ايماءته في القصة والرواية، فهو، من بين جميع الكتاب العرب، تميز بقدرته على الايماء، في وقت كان فيه الأدب التقدمي اسير المباشرة والخطابية.

ان لرضوان الشهال ابحاثاً تقدمية مهمة جداً، وخاصة عن المتنبي، وله مجموعة قصصية فازت بجائزة سعيد عقل، وله رواية لم يتمها، وينبغي الاهتمام

غير أن هذا، في حياته المديدة إن شاء الله، يعود إليه.

وهناك أديب ومفكر آخر تقدمي هو المرحوم رئيف خوري، ويحسن أن تنشر الأعمال الكاملة لهؤلاء المفكرين والأدباء في أقرب وقت، وان تكون موضع اهتمام النقاد، تحليلاً وتعليقاً، وشرحاً ومتوناً تجعل قارىء اليوم قادراً على الالمام بالظروف التي صدرت فيها أعمالهم.

س ٢ - يميل الباحث أو القارىء، الى استشفاف مظاهر ريادية لك في الرواية السورية، فأين تتجلى هذه المظاهر، هل في تشكل المنظور التاريخي الذي يحكم رؤيتك الفنية والمعرفية للحياة والادب؟ أم في تحرير هذه الرواية من أوهام مرجع المتخيل رومانتيكياً أو المتخيل تراثياً عبر تغيب الواقع في حضوره المعاشي؟ أم في تحرير اللغة الروائية من تأنق الجزالة، وترهل الانشائية العاطفية الهشة؟

ج ٢ - كان من حقي، وفق ما قاله النقاد، ان أزعم أن الرواية العربية السورية، في شكلها الفني، ولدت مع «المصابيح الزرق» وتأكدت بالواقعة التي ستصير تياراً رئيسياً في الادب العربي بعد أن انحسرت الرومانسية، وتزعم عمر فاخوري هذه المدرسة فكرياً بكتبه الكثيرة، وأهمها، بالنسبة للواقعية، كتابه «اديب في السوق»، أقول كان من حقي، لكنني لا استعمل هذا الحق، فالريادة الرومانسية سبقت، لكنها انطفأت دون ان تشعل حريقاً يعطي حرارة ما. وقد لعب المنظور التاريخي الذي يحكم رؤيتي الفنية دوره بغير شك، اذ ليس مصادفة ان يكون الحي بطل أول رواياتي، وأن يكون النضال التحرري، والكفاح لأجل التقدم الاجتماعي، احدى قسمات هذه الرواية، وان يتراجع معها الوهم الرومانسي والوهم التراثي على النحو الذي كان سائداً، أي اعادة كتابة هذا التراث، كما عند الأرناؤوط، دون رؤية عصرية تعطيه اضافة ما أو بعداً ما. ومع «المصابيح» صار للواقع المعاش حضور بعد أن كان مغيباً، وانتفت، الى حد ما، الجزالة البشرية أو البلاغة المنفلوطية، وصار هم اللغة ان يخدم القصة، وزال التقعر من الحوار، وصار للوصف وظيفة، وليس هدفاً بذاته، وللمرادفات اللفظية

في بداية الخمسينات، أنني
ضرورة، وليس سياقاً مجانياً، وقد عاب علي بعضهم، يأخذ علي
اكتب بلغة بسيطة، وظل بعضهم الآخر، مثل الصديق بديع حقي، «جفون تسحق
أنني لا أكتب، ولا أستطيع أن أكتب، مثل لغته في روايته، مصطفى صادق الرافعي
الصور» لكنني غير ممرور من هذه الناحية، فقديماً تحدى فأجابه طه حسين
طه حسين بأنه لا يستطيع أن يكتب مثل لغته المنحوته نحتاً، والكلمات القاموسية.
أنني أكتب لزماني وبلغة زماني، وارفض التكلف والنحت حتى ان
وتقريراً للواقع، أذكر أن بعض القراء معجبون بلغتي الروائية، وعن أي استاذ أخذتها،
بعضهم يسألني كيف حصلت عليها، ومن أية كتب، انا لم أبذل جهداً. لم
وكم بذلت من الجهد والتعب، وأقول جاداً: «لا أدري». مكافأة من السماء... ان
أتعب. لم أتلق دروساً عند استاذ... لغتي مثل حظي، او الغابة أو الذات، فإن
الواقع يعطيني كل شيء، فحين اكتب عن البحر، بل اللغة الملائمة أيضاً. ان
مواضيعي هذه تعطيني لا الشكل الفني الملائم وحده، الدكتور سهيل ادريس، في
الاناقة والشاعرية، واللغة الرائعة التي تحدث عنها التي هي أكبر من
حديثه عن «حكاية بحار» هي لغة البحر، لغة الملحمة البحرية
كل الملاحم، وهي قصيدة بذاتها.

س ٣ - أليس في روايتك الأولى «المصابيح الزرق» بعض مظاهر الانشراخ بين لغة انشائية تستمد مرجعها من ذات رومانتيكية، وبين واقع يستدعي لغة تحققه في علاقاته الموضوعية؟

ج ٣ - نعم ثمة شرخ في لغة هذه الرواية، فقد كنت قليل الخبرة في توظيف الوصف لخدمة السياق، في هذه الصفحة أو تلك، لكن الرواية ككل تحقق لغة الواقع في علاقاته الموضوعية، وقد كتب كثير عن هذه الرواية، ومن عجب أن ناقداً مثل فيصل دراج، ما يزال مصراً على أن «المصابيح الزرق» ذات أسلوب خاص، ودفء خاص، وأنها من رواياتي المفضلة، مع أنني نفضت يدي منها، وتخليت عن أبوتها منذ زمن بعيد..

الأعمال الادبية، ذات أعمار وحظوظ مثل البشر، وقد كان عمر «المصابيح الزرق» وحظها بأكثر مما تستحق.. وهذه البنت المستورة أصبحت عانساً الآن، كثيراً من الشيوخ والشباب يحبونها، وقد زوجتها للمرة السابعة حتى الآن، لكن أنها بلغت الطبعة السابعة.. ويبدو أنها لن تتقاعد بسهولة.. اي

س ٤ - منذ «الشراع والعاصفة» وانتهاء بالمرفأ البعيد، تتحرر اللغة الروائية من هذه الانشائية، وتتحقق هذه اللغة بتحقق الفعل، الممارسة، السلوك للشخصية في علاقتها بالآخرين ومن ثم بالحياة، لكن الواناً من الشاعرية ذات الصبغة الرومانتيكية تبقى مستمرة في مفاصل اسلوبك الروائي، واقصد بالاسلوب هنا، ليس مجرد الاسلوب التعبيري اللغوي فحسب، بل طريقة فهم وادراك العلاقات روائياً - حياتياً، فهل تعتبر هذه الخاصة تهمة؟ واذا لم تكن تهمة فهل هي من مثالب أسلوبك الروائي أم من مقارظه؟

ج ٤ - لست ادري، وليس من شأني أن أدري، مادام الحكم في هذا يعود الى النقاد، لكن العبق والشعر والنغم والنفس الملحمي، هي اشارات رومانتيكية، ولست انكر أنني واقعي رومانتيكي، وسأبقى كذلك، ان «موبي ديك» ملأى بالظلال الرومانتيكية، و«وداعاً للسلاح» كذلك، وهذا الجفاف الذي في روايات مركيز لا أحبه. اللغة ليست وسيلة وليست غاية، انها نسيج مزمور روائي، وأفضل هذه المزامير الروائية، التي حين تتكلم عن «الريس» في مركب، اوربان في سفينة، تستخدم لغة الآلهة، اللغة المجنونة، العاصفة، الملونة، العطرة، في الكلام على أهمية «الريس» من حيث هو قائد اوركسترا بحرية، وهو قائد معركة بحرية، وكذلك من حيث هو وديع ورهيب في آن، وحسب الظروف التي تمر بها السفينة التي تضيع في صحراء من الماء.

في روايتي «حكاية بحار» افردت صفحات للكلام على «الريس البحري»، على قائد مجموعة الرجال البحارة، على البحارة، على الملك في مملكة عائمة على الماء، وفي رسم صفاته بالكلمات، صفات الامارة، صفات الجسارة،

صفات الحاكم بأمره، والذي يعرف أنه يواجه، دون بحارته، الموت في كل رحلة، وأنه منذ عُمد ريسا نذر للموت، لان من شرف البحر، ناهيك باحكامه، أن يظل الربان على ظهر مركبه أو باخرته حتى اللحظة الأخيرة، وبعد أن ينزل منها الركاب والبحارة، وكثيراً ما يغرق معها. هذا الفارس، اذن، لا يمكن رسمه بالكلمات التي نرسم بها بخيل موليير.. ان الشاعرية، هنا، ضرورية، فأمام العاصفة، والمدى المائي الازرق، والموت المجيد، والحياة الشجاعة، تنتظم الكلمات نشيداً ترفعه الأرض الى السماء في كل لحظة.

اني اعمد الى هذا الأسلوب الشاعري بالنسبة للغابة ايضاً، وبالنسبة للمرأة احياناً، ففي روايتي «الشمس في يوم غائم» تمشي امرأة القبو على مرج الكلمات الخضراء، وان كانت هي في سواد الحضيض، ويرف نشيد الانشاد في أسطورة الصورة التي تخرج من الصورة، وفي وصف رقصة الخنجر، لذلك أريد أن أفاخر بهذا الانجاز الذي اعتبره محمدة وليس مذمة، ولا يرضيني مثلاً، أسلوب شبه شبه عامي، دون أية شاعرية، وبكلمات ركيكة مثل أسلوب جمال الغطياني في «حارة الزعفراني» أنني أحبه في أسلوب رواياته الأخرى، خاصة روايات الاجواء التراثية.

ولقد يكون من المغالاة، أو الامعان في الخطأ، أو الاصرار على التحدي، اذا جعلت أدير أذني لما يقال عن هذه الانشائية أحياناً، واذا كانت تهمة فأنا أقبلها، وأفاخر بها، ولن أتراجع عنها، لأنها أسلوبي، ولأنني أنا الذي، في ثلاثية البحر، خرجت على القاعدة التقليدية، التي تكتب بلسان الشخص الثالث كلها، فجعلت بعض فصولها بلسان المتكلم ورفضت طريقة الفعل المضارع، الصالح لكتابة اشياء متقطعة، مرغوبة لسهولتها، لأنها كبعض الشعر المنثور، رصف كلمات ورسم صور، هي خليط من هذيان وثرثرة، ثم انني خرجت على أسلوب التداعي، والاستبطان، كما عند فولكنر وجريس، لأنه لا يلائم القارىء العربي، وأخذت بأسلوب ما قبل الكلام، أي التداعي الذي فيه حد أدنى من الترابط،

لأن هذا ما يصدر، وما يلائم شخصياتي الروائية، كما في «الياطر» مثلاً.
ان حنا مينه هو حنا مينه ذاته، ولن يكون ذاتاً أخرى، ولن تغريه الصرعات
واسمح لنفسي، بهذه المناسبة، ان ازعم بأني امتلكت أقوى وأسهل اداة توصيل
بيني وبين القراء، دون أن أتنازل عن لغتي أو صوري أو تجريدي أحياناً.

س ٥ - أين تكمن الرومانتيكية التي تحدثت عنها الدكتورة نجاح العطار في أعمالك، هل في علاقة اللغة بسياقاتها، ذات المرجع الانفعالي العاطفي، ام في فضاء وموضوعات عالمك الروائي؟ أم في موقف الشخصية من الحياة ووعيها لعلاقات الواقع.

ج ٥ - في الجواب يحسن الرجوع الى ماكتبته الدكتورة نجاح العطار، والذي سينشر قريباً في كتاب، هي التي بحثت عن هذه الرومانتيكية، ودلت عليها، وقدمت نماذج منها، أما بالنسبة الي فإن حركة الواقع، في ثورتها الدائمة، هي أبرز وجوه الرومانتيكية في رواياتي، اشخاصي ليسوا عاديين، في السلب أو الايجاب، العادية مقتولة فيهم، والطبيعية منفية، وكل واقعيتي تنهض على مهاد واقعي، في غضب الطبيعة، وعصف الريح، والمطر،وحمحمة الموج، وفي هذا الروح الحنون الذي يجعل من المرسلني نصف وحش ونصف انسان، أوفي فروسية الطروسي الذي يطارد العاصفة، أوفي نزول صالح حزوم الى أعماق الباخرة للحصول على ثمن الخبز للبحارة والعمال في أزمة الثلاثينات العالمية. وحتى الحب، في عنفوانه، في اندفاعاته، في تلفعه بغلالة القمر، ثم تمزيقها لاظهار مافي عريه من نصاعة ثلجية، أوفي اضطراب سعيد حزوم، وجنونه، وابحاره، ومغامراته، أوعودته الى البحر للبحث عن جثة والده، ثم في الرمز والاسطورة، وحب الأشياء الغامر، وفي تقبيل الموج لحصى الشاطىء الذي وحده، في حركته الابدية، قادر على تدوير الحصى وتعليمها، وتحويلها من احجار الى رقاق كريمة، ان في ذلك كله رومانتيكية تصرخ: أنا هنا، أنا الرومانتيكية، أنا شجرة الخير والشر في القرن العشرين.

صدقـاً، لا أتقصـد الـواقعيـة او الرومانتيكية تقصداً في كتابتي. أنا خالقَ، ومخلوقاتي الادبية ذات أمزجة وخروجات على المألوف، ومن صلصال اللغة أخلق الصدر في أعز مواسمه، والعنق في جناته التي لا عين رأت ولا أذن سمعت، والسرة والفخذ والعيون ساحرة الاحوار على لغة الخيام.

أنـا واثق أن أشيـاء كثيرة ستكتب حول أعـمالي، سيصعد بها بعضهم الى السـماء، ويهبط بها آخـرون الى الأرض، ولكن فردوسيـة وجـحـيمية هذه الأعمال ستظل تحتفظ بسرها، وسيقال، بعد مئات السنوات، هذا هو العصر الذي عاش فيه كاتب سرق النجوم ونظمها في سلسلة من نور، ليجعل منها قلادة للعاهرة التي نبـذهـا النـاس، وفتح هو لها ذراعيه، لأنها في صدق سلوكها، كانت اكثر اخلاقية من الذين يزنون ويستترون.

لقـد حاولت، بصـرف النظر عن مدى التوفيق، ان انحت للانسان تمثالاً، وقـد كانت واقعيتي ورمـانتيكيتي، وكلماتي كلهـا، مكـرسـة على اسم هذا الماجد الذي يمشي على الليل، ويغزل الضوء، ويجعل من السماء مظلة كبيرة، ويموت ليحيا، ليعود في الصيرورة المستمرة التي بها تدوم مسيرة البشر.

العالم الروائي:

س ١ - يتميـز حنـا مينه في الرواية السورية بأنه الروائي الوحيد الذي صاغ عالمـاً روائيـاً، فما هي شروط تكـوين العـالم الـروائي، هل في موضـوعات العمل الـروائي، ام بمضـامينـه، أم في غنى المـادة الحيـاتيـة التي يكتنزها، أم في الرؤية التاريخية الشمولية، أم في تناسق وتناغم كل هذه العناصر معاً؟

ج ١ - في رأي هنري جيمس، ان الروائي أكبر من الفيلسوف والقديس، أنـه خالق حيـاة، لأن مادة الـروايـة هي الحياة. وليست المسألة في أنك ترسم هذه الحيـاة بكـل سعتهـا، بل في كيفيـة رسم هذه الحياة، أو فروعها التي تعبر عن جذورهـا، وجعـل هذا الـرسم شمولياً، يتسق مع العصر ويعبر عنه، يتماشى مع

مسيرة التاريخ، ويظهر ما فيها من تناقض، هو، في وحدة الاضداد، المولد للحركة والدافع الى امام. يبقى أنك كي تعرف الحياة يجب أن تَراها، وفي هذه الرؤية يكمن ما هو حقيقي، شمولي، ثوري، مستقبلي، وبقدر ما تعيش الحياة بعمق، وترى اليها بعمق، وتحبها بعمق، ينفتح لك سر مغارتها المرصودة. لقد كتبت عن مدينتي اللاذقية، ولكنني، من خلالها، كتبت عن كل مدينة ساحلية، وكذلك الحال بالنسبة للبحر، والغابة، والاحياء الفقيرة، ومشاكل الناس، وعواطفهم وتطلعاتهم، بحيث أنك، بعد أن تقرأ رواياتي التي يتشكل عالمي منها، تستطيع أن تقول انني ازددت معرفة به. لنأخذ «بقايا صور» و«المستنقع» مثلا، نهما تتحدثان عن عشرينات وثلاثينات هذا القرن. ان هذا أليس تاريخاً، لأنه لا يتناول الوقائع التي يوردها التاريخ، ولكنه، في الوقت نفسه، هو تاريخ قصصي، من خلاله ترى صور الحياة في الحقبتين، أي أن الروايتين تكتبان تاريخ الناس بطريقة قصصية، وترصدان تململ الناس من الظلم، وتمردهم عليه، حتى في ذلك الوقت المبكر من قرننا هذا. العالم الروائي اذن، هو هذا، ويتكامل، ويتناسق، ويتناغم، في تقديمك، عبر كل رواية، جانباً منه، جانباً له زمان ومكان، وله بيئة، وهوية، وليس هو كلام في المطلق، أو في خلق مدائن أو خرائط غير موجودة على الطبيعة. اننا حين نقرأ شولخوف، نعيش معه في منطقة الدون، وفي روايات ديستويفسكي، وشارل ديكنز، وفولكنر، وجويس، نعيش أجواء روسيا وبريطانيا وايرلندا، وعندما تكون مع دونكيشوت، تكون في اسبانيا، أو مع نجيب محفوظ تكون في مصر، القاهرة والاسكندرية، وهذه عوالم، أما عندما نقرأ قصص زكريا تامر، التي تتحدث عن الموت ورجل الأمن والشرطي، والانسان المصادر، الخائف، المحكوم عليه قدرياً وابدياً، فإننا لا نعرف هوية هذا الانسان، ولا نمعية هذا الشرطي، ولا الزمان أو المكان، لذلك يقوم التجريد مقام التعميم، وكل فن ينقصه التعميم ينقصه ما هو أساسي لتشكيل عالمه. ثم ان الانسان، في الوطن العربي كله، ورغم السجون والمعتقلات وصنوف القمع،

ليس مذلاً، وليس رعديداً، ولا يحمل اكفانه ميتاً في قلب الحياة، لذلك نفتقد الموضوعية هنا، نفتقد الصدق، ونرى الى هذا العالم المجزوء، المجرد، وكأنه لا عالم، كأنه في كوكبنا وليس فيه، وكأننا نبرىء ذمتنا امام جميع الحكام، لأننا لانقصد أياً منهم بالذات، مع أن بوشكين، غداة حركة الديسمبريين في روسيا، وصف المعتقلين في روسيا بواقعية، بموضوعية، وسمى الاشياء بأسمائها فقال ان هؤلاء المنفيين يضحكون في سجونهم من القياصرة.

لا أحب أن أزاود في مسألة تتعلق بالشجاعة الادبية، ولكنني أتكلم على العالم الروائي، وكيف يكرر الكاتب نفسه، ويجتر المادة الشوكية التي في معدته، كجمل في ساعة القيلولة. هذا مرفوض في رأيي، وحين لا تكون لدينا مادة جديدة للكتابة، فلنتوقف عنها، وحين لا يكون لدينا ما نقوله، فلماذا نجتر الذي قلناه، يوسف ادريس لم يكن كذلك، وتشيكوف لم يفعل هذا، كل منهما كتب عن المدن باسمائها، وعن الارياف في مواقعها، وعن الاشخاص بذاتهم، فالعسكري الاسود، جلاد السجناء، عسكري مصري معروف، وله زمان ومكان وجريمة موصوفة، في عهد حاكم معروف، وعندما يكتب يوسف القعيد «الحرب في بر مصر» عرفنا أنه يكتب عن أيام السادات، وعن استقبال نيكسون، أوعن بيع مصر، بنيلها العظيم، وفي أيام السادات، بالنسبة لجمال الغيطاني، لكن الطبقة المتأوربة، الغائصة في الفجور، العائشة في أجواء تشبه أجواء لندن، ليست طبقة معينة في العراق، واقحام المقاومة الفلسطينية في رواية تدور في كواليس الجنس، اقحام غريب، اسقاط، افتعال، ولهذا نحن نعرف العراق من خلال غائب طعمه فرحان، وليس من خلال جبرا ابراهيم جبرا.

س ٢ - ربما من المميزات الرئيسية لعالمك الروائي، أو ما يميز حنا مينه بأنه شكل عالماً روائياً، يتجسد في خاصية رصده لحركة حياة المجتمع على مدى نصف قرن، من العشرينات (بقايا صور - المستنقع) والازمة الاقتصادية العالمية وانعكاسها على مجتمعنا، مروراً بالاربعينات والنضال الوطني ضد الاستعمار

«حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد)، فهل يمكن اعتبار التسجيل التاريخي لحياة المجتمع عنصراً كافياً لصياغة عالم روائي؟ أم أن نوعية الرؤية التي تسبر حركة حياة المجتمع هي المعيار؟

ج ٢ - التسجيل التاريخي هو مهمة المؤرخ. وقد يكون هذ التسجيل يملك مقومات القص، ويملك التشويق والايقاع، لكنه يظل تأريخاً، يستخدم كل الوقائع وكل التفاصيل، اما العمل الروائي، الذي يقوم على الرؤية السبرية، نهو شيء آخر، لا يأخذ الوقائع كلها، ولا التفاصيل كلها، ويعتمد الانتقاء، وبناء عالم من نطفة. المؤرخ مادته خارجية، والروائي مادته ذاتية بعد أن انعكس الخارج في ذاته وتمثله، وهنا الفرق بين الأثنين. ان المؤرخ مسجل وليس خالقاً، بينما الروائي خالق وليس مسجلاً، ومع أن التأريخ، وكتابة الرواية، كلاهما فن قائم بذاته، إلا أن مهمة الروائي أشق.

انا لا أعرف كيف سيكتبون تاريخ هذا القرن، لكنني واثق ان كتابته شعراً وقصاً، ستكون على نحو آخر، أعمق، أصدق، وأكثر تعميقاً. لنأخذ التاريخ عند المؤرخين، ولنأخذه عند مسرحي مثل شكسبير، أو شاعر مثل بوشكين أو روائي مثل ليرمنتوف، الذي كتب روايته «بطل من هذا الزمان»، فسنجد أن القرن التاسع عشر، وما سبقه. اقرب إلى افهامنا. واعمق في نفوسنا، في أدب هؤلاء الأدباء منه في كتب المؤرخين.

لست في وارد التقليل من قيمة أي مؤرخ، لكنني أميز أو أقارن بينه وبين الأديب، وأعطي القدرة على تمثل روح العصر، وتصويرها للاديب اكثر من المؤرخ، لأن ثمة فرقاً بين الانشاء والخلق، بين ترتيب الأحداث، وبين ابداعها، فالمؤرخ، في تسجيله، يحتاج الى الاديب، لكن الأديب، في ابداعه، اقل حاجة للمؤرخ، إلا في مسألة التراث، وهي عادة أدبيات تاريخية مهما ابدعت، تظل تتكيء على عكاز تراثي. وعلى هذا فإن العالم الروائي يتشكل من الابداع وليس

من التسجيل، مهما كان حظ هذا التسجيل من القوة الابداعية.

* - ان تمييزك بين التسجيل التاريخي والابداع والخلق، مسألة تقودنا إلى موضوعة الصدق الفني، فهل يتحقق الأخير بالاخلاص مع الذات والتجربة الابداعية بمعزل عن الصدق التاريخي والمعرفي؟ إن تميز حنا مينه في رصده لحركة حياة المجتمع السوري على مدى نصف قرن، لا يتأتى - في رأينا - من كونه قدم صورة حية أكثر تأثيراً في نفوس القراء فحسب، بل يتأتى من نوعية الرؤية السابرة ذاتها، المنظور الذي يرى الرئيسي والحيوي والنموذجي في حركة الواقع، وهذه المسألة لا تخص نظرية المعرفة فقط، بل تصب مباشرة في صلب النظرية الجمالية، والمثال الجمالي في النهاية هو المثال الانساني، والقدرة على الكشف عن خصائص الذات النموذجية في الظرف النموذجي، على حد تعبير انجلز، ليس مسألة فكرية او ثقافية فحسب، بل هي مسألة فنية، والرواية في الاخير ولدت في اللحظة التي ادرك فيها الانسان أنه هو صانع تاريخه، أي أن الرواية ولدت كجنس فني نتاج ولادة وعي الانسان لذاته ككائن اجتماعي ليس عبداً للنواميس الأزلية.

من هنا نقول أن مزية حنا هي في امتلاكه لتلك الشمولية التي تميز الوعي التاريخي، وأن صدقه الفني يتحقق في صدقه التاريخي، لا بمعنى تأريخ الاحداث، بل بمعنى وعي مغزاها وآفاق تطورها، واطلاق الممكن المحدد فيها دون سقوط في التجريد أو الخطابية. فلو انحاز «الطروسي» (الشعب) على سبيل المثال لكامل (الشيوعي) في مرحلة النضال الوطني في الاربعينات، فإن العمل الفني هنا لن يسقط في التزييف التاريخي فقط بل التزييف الفني، لأن الكاتب بذلك يستبدل حركة الواقع الموضوعية برغباته الذاتية، فإذا كان هناك جدل مدرسي حول ريادية حنا للرواية السورية، فلا جدال حول رياديته في ادخال الوعي التاريخي كمنظور معرفي وجمالي الى الرواية العربية عموماً.

* من أخطر الاشياء على الصدق التاريخي، في المنظور، وعلى الصدق الفني في الابداع، ان نسقط افكارنا أو رغباتنا على أبطالنا، أننا بذلك نخون

الابداع مرتين، الاولى بافتقارنا الى الحس التاريخي، والثانية، بانعدام الصدق الفني عندنا. ولقد جنبني الخطأ في المجالين اني كنت، منذ بدأت الكتابة، على وعي بالتاريخ، وعلى اطلاع، مهما كان قليلاً فهو كاف، على قوانينه وحركته، وكنت، كذلك، أعرف البيئة معرفة جيدة، ولم أشأ أن أقحم أو أسقط افكاري تعسفاً، خدمة للايديولوجيا التي احمل. وبالمناسبة، فإن الأدب، في كل أشكاله، لا يحمل ايديولوجية نقية، أي خالصة من التشابكات بين رواسب ايديولوجية ماضية، وايديولوجية راهنة، بين قديمة وجديدة، لذلك فانني اثرت الصدق التاريخ، والصدق الفني، على رغباتي الذاتية، على افكاري الايديولوجية، ولم افرض نفسي على ابطالي، لكن لم أدعهم يعيشون في تخبط من لا يفهم حتى دوره الحياتي. ابطالي امناء لادوارهم الحياتية، وفي هذه الامانة يتحركون بحرية بعد أن كان دوري هو انتقاؤهم، أي انتقاء نطفتهم، وتطويرها في البناء الدرامي.

س ٣ - هل ترى أن لتبنيك الماركسية اللينينية واسترشادك بها كمنهج معرفي جمالي، اثراً فيما تحقق من ايقاع متناغم في تشكل عالمك الروائي؟

ج ٣ - الماركسية اللينينية كانت لي، قبل كل شيء، طاقة حياة جسدية ونفسية. حين ولدت كنت نحيلاً كعود يابس، اصفر كشمعة، عليلاً جسدياً ونفسياً حتى لا يرجى مني بقاء ولاشفاء. كنت خجولاً، كما أخبرتني فيما بعد أمي كانت تقول في نفسها، وهي تنظر الي مشفقة «هل يمكن لهذا الولد ان يصير رجلا ويكسب عيشه؟» وربما من هنا جاءتها فكرة ان تجعلني راهباً أو كاهناً. وقد تعلمت في سن مبكرة، من فايز الشعلة، ومن عبده حسني، واسبير والاعور، والاثنان الاولان استشهدا مع القوى الوطنية اللبنانية في الحرب الاهلية، تعلمت من هؤلاء الثقة، والاعتداد، والنظر الى الفقر كآفة اجتماعية وليست عيباً، والى السقوط كضحية للمادة وليس عاراً، ولم يقولوا لي، ما قاله عبد الناصر للانسان العربي: «ارفع رأسك يا أخي» بل جعلوا رأسي يرتفع من خلال الايمان ان المستقبل لنا نحن الفقراء، والحرية لنا نحن الذين نعيش تحت وطأة الاحتلال،

وان نير الاغوات والاقطاعيين ليس ابدياً، وان السجن، والاعتقال، والتعذيب، والموت ليست تضحيات مجانية، وانها تحقق، في كل يوم، بعض المكاسب للشعب، بانتظار تحقيق المكسب الاكبر الذي هو الاشتراكية العلمية.

هذا الوهج الثوري انارني من الداخل، اشعل ناراً في ضلوعي. صار لي هدف، صرت أقوى من المرض الجسدي والنفسي، وكتبت، ذات يوم، على سبورة المدرسة الابتدائية، هذا البيت من الشعر، للشاعر المرحوم ابو سلمى، وهو عن الجماهير الفلسطينية، أو عن فلسطين بما هي شعب: «ثوري ولو فرش الذين طغوا/ طرق الجهاد أسنة ونصولاً» وقرأ الخوري الذي كان يعلمنا هذا البيت فاستشاط غيظاً، وسأل من كتبه، وما الهدف من كتابته، واين تعلمته الخ... فأجبته أنني قرأته في احدى الصحف، وأن علينا في سورية، ان نثور على الفرنسيين كما يثور الفلسطينيون على الانكليز، فطلب مني الخوري أن أخرج من مقعدي، وأن أمحو ما كتبت، وبعد ذلك سألني: من أي حي أنت؟ قلت من حي الصاز (أي المستنقع) فقال الخوري: «أنعم وأكرم، هذا حي المشاغبين دائماً، افتح يدك» امتثلت للطلب، فانهال علي بعصا خشبياً أشبه بالمسطرة حتى تورمت يداي، واوقفني مرفوع اليدين ووجهي إلى الجدار، وهدد بطردي من المدرسة اذا عدت لمثلها، لكن المعلمة اوجيني، دخلت الغرفة وقت الفرصة، وكانت قد سمعت بالقصة، فداعبت شعري، وقبلتني، وقالت: «من علمك هذا؟» رفضت الاجابة، فلم تلح في طلب المعرفة، ولكنها ذكرتني بقول الانجيل: «طوبى للفقراء لانهم سيرثون الارض» ومنذ ذلك اليوم أو من أن الأرض لنا، ونحن ورثتها، وأن الفرنسيين اعداؤ نا، وكذلك الاغنياء، وقصصت على فايز الشعلة قصتي، فسألني: «من كان في رأيك على حق، الخوري أم المعلمة؟» قلت: المعلمة، قال: هذا صحيح، ولكن الفقراء لا يرثون الأرض بالدعاء في الكنيسة بل في الثورة في الشارع.. وأضاف: «أنت صغير بعد، ستتعلم أشياء أكثر حين تكبر. ولم انتظر حتى أكبر، بل أحضرت سكيناً من البيت، ذات رأس نصلي، وحفرت

المنجل والمطرقة على مقعدي المدرسي، وسمع الكاهن بالقصة، فطردني من المدرسة، وعندئذ التحقت بالمدرسة الرشيدية، وكنت في الصف الرابع الابتدائي.

هكذا انقذتني الماركسية من الموت، من الاكتئاب، من شعور العار، وان كنت، وبقيت، شمعة تتراقص ذبالتها حتى تكاد تنطفىء، والقراء يعرفون سيرة حياتي، وكيف بدأت بالكتابة على الأكياس، ولما صار لي مفهوم عن العالم، أنار هذا المفهوم، وخاصة في جانبه الجمالي، طريقي الادبي، وصار الواقع مادتي، وحياة البحر والبحارة دنياي المفضلة، وصارت قضية الوطن والشعب قضيتي، ومشيت في طرق مزروعة بالشوك، وتركت دماً في مواقع اقدامي، لكنني، صدقاً، أخجل من نفسي الآن، حين اواجه نفسي في المرآة، واسأل شخصي الماثل أمامي، ماذا فعلت ياحنا لأجل الانسانية سوى هذه الكتب، في وقت يحمل المناضلون السلاح، في فلسطين ولبنان والرياح الأربع؟

لا بأس، عزائي أن هذا ما استطعته، وهو قليل قليل قليل.

س ٤ - ان ذلك قد يؤدي بنا الى اعتبار المنهج الفكري أو امتلاك رؤية للحياة، هو عنصر كاف لصياغة عالم فني، الامر الذي يؤدي الى افتراض البعض بأن العمل الفني سينتهي الى صياغة منظومة من الأفكار تتقولب على مقاييسها، وهذه المسألة، هي مثار خلاف، منذ رواية «الأم» لغوركي التي اتهمت في حينها، بأنها رواية افكار وليست رواية حياة، وان «بافل» فكرة وليس فعلاً وممارسة انسانية؟

ج ٤ - ربما كان ستيفان زفايج الذي قال: «لو كل من دخل السجن اعطانا قصة مثل «بيت الموتى» لكان عندنا قصص عن السجون لا تنتهي» وأنا أقول، لو كل من عاش على البحر أو فيه اعطانا «الشراع والعاصفة» لكانت عندنا روايات عن البحر بعدد الأمواج. المسألة، اذن، في التجربة مع الموهبة، مع الممارسة، وكل انسان له رؤية للحياة، لكن كل انسان لا يملك العناصر الكافية لصياغة عالم

في. المنهج الفني ليس الا مفهوماً للحياة، للكون، لقوانينه، ومن لا يملك مفهوماً مادياً، يملك مفهوماً مثالياً، أو هو مضلل بالمثالية، واذن فكما لكل انسان، شاء أم أبى، موقف، وحتى عدم الموقف هو موقف، كذلك لكل انسان رؤية، وعدم الرؤية هي رؤية عمياء ذاتها، وعلى هذا فإننا جميعاً نرى الحياة بطريقة ما، ونعبر عن رؤيتنا بطريقة ما، أي أن الأشياء الخارجية، التجارب، المشاهد، المشاعر الانطباعية، تدخل في الذات وتصير ذاتاً، وتخرج منها ابداعاً حين يمتلك صاحب الابداع ذاتاً ابداعية.

كل هذا الكلام أولويات، وبديهيات لا فائدة من الاسترسال فيها. ان المنهج الفكري يضيء لنا دوافع الناس من خلال تصرفاتهم، وعلم النفس يحلل هذه التصرفات، والرؤية الحياتية المادية تعطينا البعد اللازم لاستشفاف الاشياء وكشف التطلعات، وكل هذا يكسب الذات غنى معرفياً، لكن الابدا ليس معرفة، والا لأصبح كل اساتذة الجامعات مبدعين، المعرفة فهم للحياة، والرواية هي رسم للتجربة لا تجانب هذا الفهم، وبقدر ما تختزن من التجارب، ونمتلك من موهبة ونصقلها بالممارسة، يصبح في وسعنا ان نعطي تجاربنا في الجنس الأدبي الذي نختاره اداة لنا.

في رسائل ناظم حكمت الى كمال طاهر، يقول له أن السادة الشعراء يقاربون سياسة معينة ويخدمون، بشعرهم، سياسة معينة، لكنهم، في تعاطيهم ذلك، لا يقولون ان السياسة تضر بالشعر، اما اذا نحن قاربنا ايماءة سياسية في شعرنا، فإنهم يثورون ويولولون. هذا كله نفاق. هذا ارهاب لنا، هذا تشويه متعمد لفننا، ذلك اننا اكثر منهم تجربة بما لا يقاس، ولدينا من هذه التجارب ما يكفي لكي نكتب شعراً عن الحياة والناس الى آخر العمر، أما هم فإنهم لا يعرفون التجارب لذلك ينظمون أفكارهم أشعاراً تافهة.

تأسيساً على هذا أقول، أن غوركي كان يمتلك رؤية للحياة، لكنه قبل ذلك وبعد، كان يعرف الحياة، وقد طوف روسيا كلها على قدميه، واذن لبس

بحاجة الى افكار يجعلها صياغات فنية، لأن تجاربه هي صياغاته الفنية، وبافل ليس فكرة، بل هو ممارسة انسانية، والأم كانت أماً حقيقية، وهي موجودة، ودور المرأة، حتى الساذجة في النضال السياسي، معروف ومشهود، ونحن الذين عشنا الوجود بعمق، وعشق، وحب بلغ العظام، لسنا بحاجة الى فكرة نكسوها باللفظ الشعري أو الروائي أو القصصي، لأن مافي صدورنا، حين يصدر عن ذاتنا الابداعية، يكون ابداعاً صادراً عن فعل وممارسة انسانيين، أما الآخرون، الذين ليست لهم تجارب ولا قضية، ولا عرفوا النضال، ولا السجون، ولا الوجود، ولم يحبوا سوى أنفسهم وزوجاتهم وأبنائهم، ويعملون جمعةً للمال، أو بصاصين، أو خدماً عند السلطان، هؤلاء ينبشون في أذهانهم، ليجدوا فكرة يكسونها بالثياب كالفزاعة.

وكما قال ناظم حكمت، هذا النفاق لن ينطلي علينا، وهذا التهوش لن يغير موقفنا، وسنكون قد أسدينا خدمة جيدة لهؤلاء الاساتذة اذا فهموا ما نقول، وافادوا منه، وعملوا به، لأنه وحده يقودهم الى طريق الابداع الواعي، ولكن الممارس والمعاش، والمتسم بفعل انساني صادق.

ان الحرية، تصبح حرية أرحب بالوعي، والابداع يصبح ابداعاً أروع بالوعي، وليست المسألة ان نملك منهجاً فكرياً، بل المسألة أن نكون فنانين نستخدم المنهج الفكري في سبيل ان يكون فننا أكثر أصالة، وأبعد عن المباشرة، وألصق بالعفوية الواعية في تحسبها، بسبب تمثلها ذاتياً.

الانعكاس والبطولة الروائية:

س ١ ـ هذه المسألة تقودنا إلى موضوعتين، الانعكاس والبطل الروائي، فما المقصود بموضوعية انعكاس الحياة في العمل الفني، هل هي عكس الحياة كما هي دون زيادة أو نقصان، عبر تحييد كامل لموقف ورؤية الفنان للحياة، أم ان العمل الفني يعكس الحياة عبر ذات (المؤلف ـ الفنان) بكل ما يمكن لهذه الذات

ان تمثله من تركيب معقد للعلاقات الاجتماعية التي هي نتاج لها ومؤثر بها، وبكل ما يمكن لهذه الذات ان تحمله من مشاعر وانفعالات داخلية واحلام الخ.. وهل المقصود بانعكاس الحياة في العمل الفني، عكس الحياة كما هي، أم هوعكس لها من وجهة نظر وموقف الفنان منها، وتكييف للقيم النموذجية فيها، والأعراض عما هو عرضي.. هل المقصود بانعكاس الحياة، هوعكس الحياة المعاشة ذاتها، أم تحقيق شروط الحياة المعاشة في العمل الفني، لكي يكتسب العمل الفني حيوية الحياة وخصبها وألقها، وقد تكثفت في بنية من نوع خاص هي بنية النص الأدبي، وهذا النص الأدبي هو كيان ملموس، له خواصه، له شروط تتحقق، وهذا صحيح، لكن هل هذا النص محاكاة، انعكاس ساكن أبكم، ام هونص يحقق كيانيته، يحقق مصداقية قوانينه وشروطه الخاصة، في العام، الحياة، في شمولية التاريخ، عبر ديالكتيك العلاقة بين بنيته الصغرى، والبنية الشاملة للواقع والتاريخ.

وأخيراً هل يمكن للإنعكاس الفني ان يتحقق بمعزل عن الذات المبدعة؟ ما دام الانعكاس في الطبيعة يتحقق بكون الطبيعة هي العاكس، أما في الانتاج الروحي والابداعي الفني، فإن الانسان لا غيره هو العاكس، فهل توافقني على ذلك؟

ج ١ - في البدء علي أن اقول ما اعتقده، وما اثبتته التجربة الروائية التي عشتها. هذا الاعتقاد هو انه لا شيء يدخل الذات، أو ينعكس فيها، ويخرج منها بنفس الشكل الذي دخل. الذات معمل داخلي، كيميائي، يمزج العناصر الواردة اليه، ويصدرها بطريقة اخرى، ولهذا قلنا، وسنظل نقول، ان الانعكاس عملية معقدة بأكثر مما يتصور المرء للوهلة الأولى أن شعوراً نلتقطه من وجه حسن، من مشهد طبيعي جميل، من خبر سمعناه، لا نستطيع ان نعيده هو نفسه بحيادية، لا بد ان نترك اثرنا فيه، حتى في الدرجة الدنيا من الانفعال، فكيف هي الحال إذن في الفن، الذي يتطلب اقصى الانفعال، أي اقصى الذاتية، بـ

مختبر داخلي، من ادواته جميع الافعال وردود الافعال للجملة العصبية؟ الفنان، في حال الاصالة الفنية، لا يمكن ان يحاكي الطبيعة، وحتى المدرسة الانطباعية، لم ترد الأشياء الخارجية بنفس الطريقة التي التقطتها عدسة العين، ان العين معبر إلى الداخل، اداة توصيل إلى المختبر، وكذلك هي جميع الحواس، وفي هذا المختبر تتغير صورة الاشياء بتغير المشاعر التي خالطتها او انضجتها، ومن هنا تشكل الاشياء، بعد انعكاسها في الذات، وتغدو اشياء اخرى، مضافاً إليها حسنا الداخلي، غليانا الانفعالي، الحرارة، البرودة، الشوق، الحب، الكره، وجملة العواطف غير الحيادية فينا، والمسألة الرئيسية، في هذا الموضوع، هي النظرة الثاقبة، دقة الملاحظة، شمولية الرؤية، علو درجة الحساسية، نوعية الرؤى التي ترد الينا، وقدرتنا الابداعية على تصديرها رؤى اخرى، تحمل النطفة، لكن الماهية من فعل اللقاح الجنيني بين بويضتين، احداهما واردة والأخرى صادرة.

في أول قصة كتبتها، وعنوانها «طفلة للبيع» رأيت المشهد بنفسي، ورآه آخرون بانفسهم، لكن انعكاسه في ذوات كل الذين شاهدوه ليس واحداً، وصدوره ليس واحداً ايضاً وهنا يتوقف الأمر على درجة الحساسية، على مبلغ الألم، على الموقف الشخصي من الموضوع، فانا الذي رأيت اخواتي الصغيرات يعن كخادمات ،من المستحيل ان يكون احساسي وتأثري فعلاً وممارسة، نفس احساس وتأثر انسان آخر لم يتعرض، ولم يعرف، مثل هذه التجربة، ولم تبع اخته خادمة وهي طفلة تحتاج إلى حضن الأم وحنانها. بالنسبة الي بكيت، أما بالنسبة للآخر فقد هز كتفيه ومضى، وهذا يثبت ان الإحساس بالمشهد ليس واحداً، والتعبير عنه ليس واحداً ايضاً، وانني لا استطيع في انعكاس المشهد، ثم في عكسه، ان اكون حيادياً، بينما الآخر تتيسر له هذه الحيادية، والمحاكاة ممكنة بالنسبة له، وغير ممكنة بالنسبة لي، لأنني عشت التجربة بوجداني، بينما عاشها هو بنظره الخارجي ليس إلا، وهذا هو السبب في ان الانعكاس مشروط بالحساسية والتجربة، والوعي، والمعايشة الاجتماعية، والحس التاريخي، وعمق المعاناة، وفي

حال كهذه لا يمكن ان يكون انعكاساً بسيطاً، ابكم، ساكناً، ولا بد، إذ التقطته ذات مبدعة، ان تعيده في صياغة مبدعة، هي الفرق بين من يتلقى ببرود، جهل، لا مبالاة، وبين من يتلقى وفي نفسه كل الشروط اللازمة لتحويل الانعكاس إلى ابداع.

ان كاتباً مثل بلزاك، لم يكن يعرف ديالكتيك الحياة، لكن نظرته كانت ثاقبة، وقد كتبت اعتماداً على ملاحظاته العفوية، لكن ما فعله بلزاك بعفوية يجب ان نفعله نحن بوعي، فدون معرفة الاسباب، والدوافع، وترابط الأشياء، والسيرورة الانسانية والعلاقات الطبقية والاجتماعية، والبيئة، والمعاناة، ودون نار داخلية، لا يمكن للصلصال الذي شكلناه فنيا ان تنضحه فاخورة الذات، وان تراعي الشروط اللازمة لهذا الانضاج.

وموضوع الانعكاس، برغم طابعه الجمالي، فانه منظور اليه كمفهوم فلسفي، والمثالية التي تنكر اولوية الوجود على الفكر، تريد، هنا أيضاً، ان تنكر حقيقة المعكوس، وهو الواقع، وان ترد الأشياء إلى الوحي، والالهام، وكل هذه التفرعات المثالية الغيبية، وفي رأيي ان الزمن، في صيرورة الموجودات صياغات ادبية، قد حسم هذه المسألة، وليس من سبب إلى العودة للنقاش فيها. فالذين ينكرون اولوية المتخيل على الخيال، والوجود على الفكر، والمادة على الهيولا، هؤلاء، كالفلاسفة، والاقتصاديين، والمنظرين البورجوازيين، يستخدمون الديالكتيك وينكرونه، والنقاش معهم لن يفيد إلاّ في دحض مثاليتهم البورجوازية المبتذلة.

أما البطل الروائي فسيظل ضرورة موضوعية، برغم انكاره، ولست اقصد هنا البطل الايجابي وحده، بل فكرة البطولة التي يزعمون انها صعدت مع البورجوازية الأوروبية التي كانت الرواية ملحمتها، وان زمان هذه البطولة انتهى الآن. ان البطل، في رأيي، ما زال يمثل فكرة الشخص القوي، الحكيم، الموثوق، اي فكرة الإله، وعصرنا ما زال بحاجة إلى فكرة البطولة، في مدلولاتها

الموضوعية التي تبعث على الطمأنينة، وإذا كان العمل، ككل، إما أن يكون ايجابياً أو سلبياً، فان فكرة البطل السلبي او الايجابي تفترق في انها تقدم النموذج، وكفاح البشرية مازال يحتاج إلى ابطال، والى نماذج عن البطولة. وقد ثار جدل، العالم الماضي، في مجلة «الحرية» حول موضوع البطل الايجابي، فإذا الذين يعارضون الفكرة ينطلقون من مفاهيم خاطئة أومغرضة، خاطئة لأنهم يعتبرون البطل الايجابي هو البطل، او الانسان، الكامل، المعصوم، الذي لا يخاف، لا ييأس، لا يتشاءم، ويغوص في حمأة التفاؤل الاحمق، أما المغرضون فقد استغلوا النقاش لينشروا ضحالة تفكيرهم على حبال سواهم، وليذكرونا ان ثمة هزائم، وانكسارات، وتمزقات، وتراجعات في الوطن العربي، وان انسان هذا الوطن منبوذ، مهزوم، جبان، سوداوي، ونحن نقول لهؤلاء الأحاجة لتذكيرهم لنا، نحن نعرف وضع الوطن العربي كما يعرفون، لكننا نرى قطعة العملة، او الصورة، من وجهيها، ولا نعتبرها بطولات لكننا لا نتجاهلها، ولا نحمل في جيوبنا علب الهاي تكس لمسح دموعنا المذروفة حزناً على أمة ماتت، فهذه الأمة تعطي برهانها على جدارة حياتها، وعلى قدرتها على المجابهة، والصمود، واجتراح البطولة ضد الاحتلال وضد المارينز وضد «نيوجرسى» وكل اسلحة التدمير المعادية، كما يحصل الآن في لبنان وفلسطين المحتلة.

ان البشرية ما زالت بحاجة إلى ابطال لأنها ما زالت بحاجة إلى قادة، ونحن نعرف ان الدور للشعب، ولكننا نعرف أيضاً دور الفرد في التاريخ، وهذه المزاودات الرفضية والتشاؤمية والتخاذلية نعرفها، ونرفض ان تكون لنا شعبية على أساسها، لأننا كحملة اقلام نريد قيادة الشعب لا السير في ذيله، ولا تملق عواطفه، اوحك قروحه بحجارة بركانية، والذين يريدون النيل من احزاب الطبقة العاملة، متسربلين بازياء يسارية، وينعون عليها عملها وتأثيرها وقدرتها، منذ نشوئها إلى اليوم على احداث تغييرات كبيرة فكرية ومادية، عملية ونظرية، تشريعية وقانونية، ويتهمونها بالعجز لأنها لم تستطع تفجير الثورة البرولیتارية كما

يريد البورجوازي الصغير الجزع، فلأنها ليست في هذا الوارد، ما دام الوطن العربي امامه أولويات في المهمات، وفي مقدمتها التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي، وفي هذا الاطار يتسع الطريق لتحالفات بين قوى يسارية وطنية كثيرة.

س ٢ - تأسيساً على ذلك تطرح موضوعة البطل، فإذا كان الانعكاس في الفن يتم عبر ذات انسانية هي محصلة علاقاتها بالواقع ومؤثرة فيه، فلا بد للبطل الروائي ان يحمل خصائص رؤية الفنان للحياة، فكل تكثيف للقيم والنموذجي في الحياة، يحمل معرفياً وجمالياً نوعية هذه الرؤية وخصائصها، فالايجاب والسلب في الطبيعة، ليس ايجاباً أوسلباً بالمعنى القيمي، والاخلاقي، بل بالمعنى الحياتي، فكل ما يساهم في تطور الحياة واغنائها هو ايجاب، وكل ما يعوقها هو سلب، والمرجع في ذلك ليس نسبية وذاتية نظرة الفنان، بل علم قوانين التاريخ ذاتها، فربما كانت هناك اعمال روائية جمدت الحياة في اطار ثنائية ساكنة، عمادها مرجع قيمي (الخير والشر) ولكن ذلك لا ينفي موضوعة التضاد بين الايجابي والسلبي، بدءاً من قوانين الطبيعة مروراً بالقوانين العلمية، وصولاً إلى مظاهر الحياة، فلماذا نتحدث عن السالب والموجب في الكهرباء وفي الذرة، ولا يقبل منا ان نقول ان هناك مخلوقات لا هم لها سوى تعطيل حركة الحياة، وهي الأحرى بصفة السلب، منها في الطبيعة، حيث السلب في الطبيعة يحقق عبر اتصاله بالموجب ديالكتيك حركة المادة وتطورها، بينما في الحياة، فالسلب، يمتلك الارادة والحرية، وبالتالي فهو ادعى لتوصيفه وتسميته واتخاذ موقف منه.. فما رأيك بهذه الموضوعة، وكيف يتجلى السلب والايجاب بمعناهما الانساني والحياتي والتاريخي في شخصياتك الروائية؟

ج ٢ - لا استطيع أن اتفق معك في هذا الطرح من ناحيتين، اولاهما جمالية، فنية، والأخرى فكرية ديالكتيكية، أما الجمالية فقولك ان البطل لا بد ان يحمل خصائص رؤية الفنان للحياة، لقد وضعت في هذه المقولة الشخصية الفنية

مكان الشخص الفنان، وبذلك صادرت حرية الشخصيات الفنية سلفاً، وطوبتها على اسم الفنان. هذا، في رأيي، مخالف لطبيعة الاشياء، في الفن وفي المجتمع على السواء. أنا روائي، والانعكاس يتم عبر ذاتي الانسانية، لكن المخلوقات المعكوسة تتمرد، وستظل تتمرد، على سلطة العاكس، ان لها حياتها الخالصة، فكما ان الانسان يستطيع أن يكون صالحاً أو طالحاً، حسب البيئة التي نشأ فيها، فكذلك الشخصية الفنية تكون خيرة او شريرة حسب الوسط الذي تنشأ فيه، والا كان على المؤلف، ان يبدع شخصياته على صورته ومثاله، وحتى في هذه الحال، تتمرد الشخصية على مبدعها، لأن لها قانونها الحياتي الخاص، وظروف نشأتها، ودراستها، وبيئتها، والعمل الذي تمارسه، والانسان الذي تحبه اوتكرهه، وانت كمبدع لا يجوز ان تتحكم بها، وإلا وقع العمل في التعسف والقسرية، اذكر انني، حين كنت اكتب «الشراع والعاصفة» جنحت إلى رسم الطروسي على غير ما هو الآن في الرواية. اتدري ما فعل؟ مد لي لسانه ساخراً. قال لي، وهو يحاورني، انا لست على صورتك ومثالك، ولست على صورة ومثال ايما شخص عرفته في حياتك. اني بحار، وانا ريس، وللبحر والرياسة قوانينهما، فدعني اكن انا ولا تجعلني انت. وجدت منطق الطروسي هو منطق الشخصية المنسجمة مع مسار الرواية. وعندئذ تركت له حرية التصرف. هذا لا يعني ان المؤلف يسير وراء ابطاله، ولكنه يجب الا يعني ان على الابطال ان يسيروا وراء مبدعهم.

النقطة الثانية هي قولك ان السلب والايجاب مطلوبان في الطبيعة لا في الحياة الاجتماعية، بمعنى ان السلب الذي يملك حرية ان يكون أولا يكون، وقابلية ذلك، يمكن ان نحذفه من الوجود الاجتماعي، وفي هذا خطأ فلسفي، او خطأ ديالكتيكي، لأن الصراع بين الاضداد، هو الذي يصنع النقلة إلى أمام، حتى بالنسبة إلى المجتمع الاشتراكي في تقدمه نحو الشيوعية.

متفق معك ان كل ما يساهم في تطور الحياة واغنائها هو ايجابي، لكن هذا

لا يصير ايجابياً إلا من خلال صراعه مع السلبي، ومن هنا وحدة الاضداد، والصراع الطبقي، والكفاح التحرري، والعمل لأجل التقدم الاجتماعي، فنفي النفي، كما هومعلوم، اثبات، ولكي تنفي السلبي يجب ان يكون مقابله ايجابي، والايجابي لا يصير إلا إلا عبر صراعه مع السلبي، وهكذا فإن الحياة لا الطبيعة وحدها تحتوي العنصرين، ومن صراعهما يحدث التقدم والصراع، في كل نظام، يأخذ شكله، فالتناقض في المجتمع الاقطاع أو الرأسمالي هوتناقض تناحري، بينما هو غير ذلك في المجتمع الاشتراكي لكنه موجود على كل حال.

لا أدري إذا كنت قد وفقت إلى شرح نفسي، وهذه مسألة خطيرة، تحتاج إلى نقاش طويل، لذلك ادعها لأصحاب الاختصاص، وانتقل إلى سؤالك عن الكيفية التي يتجلى فيها السلبي والايجابي في شخصياتي الروائية. لنأخذ «الشراع والعاصفة» مثلاً. هناك سلب يتمثل في ابي درويش، سيد الميناء، وايجاب يتمثل في الاستاذ كامل، وموضوع الصراع هو انصاف عمال الميناء، وتأليف نقابة لهم، كذلك هناك سلب، في الموقف السياسي، يمثله ابو سعيد، وايجاب في الموقف السياسي ذاته يمثله الاستاذ كامل. ان الصراع بين السلب والايجاب، يقوم بين ام حسن والطروسي، وبين الطروسي والبحر، وبين نديم مظهر وابي درويش، بين الكتلة الوطنية والكتلة الشعبية، وبين الكتلتين وفرنسا أيضاً، والرواية لا تحسم هذه الصراعات، ولكن سياقها يومىء إلى من سينتصر، لأن له المستقبل، وهكذا هي الحال في رواياتي كلها. ان سلبية زكريا المرسلي (وحشيته) تدخل في صراع مع ايجابية شكيبة (انسانيتها) والرواية لا تقول ان شكيبة قد انتصرت نهائياً، ولكن مبادرة الانتصار في يدها، فقد استطاعت ان تفجر الطاقة الانسانية في عقلية المرسلي العدمية الشريرة.

وليس في وسعي ان استمر في ايراد الشواهد، فهذه، بعد كل شيء مقابلة، والسؤال يحتاج في جوابه إلى دراسة، ولعل بعض الخلاف. بعض الاتفاق، في سياق هذا الجواب، يكون مجالاً لدراسة افيد منها والقاىء معاً.

استاذ حنا ليس قصدي بحمل البطل الروائي لخصائص رؤية الفنان للحياة ان تحل الشخصية الفنية مكان الشخص الفنان، بل المقصود انها ترسم الاطار العام لتحديد العلاقات ومسار توجهها والمصائر التي تؤول اليها، الطروسي هو الطروسي وليس حنا مينه، لكن خصائص هذه الشخصية النفسية، الاجتماعية الاخلاقية، وسيمائها الذهنية والروحية، واختياراتها ومصائرها، لا يمكن ان تتحدد كما هي عليه في الشراع والعاصفة، لو لم يكن كاتبها حنا مينه، وهذا لا ينفي واقعيتها، واستقلاليتها، لكن لكل كاتب عين تختلف عن عيون الكتاب الآخرين في رصد الواقع، فالطروسي هو وليد نظرة حنا إلى الحياة، ولا يمكن للطروسي مهما ثابر على استقلاليته ومد لسانه ساخراً من خالقه إلا وان يحمل طابع هذا الخالق. فلا يمكن ان يكون وليد نظرة نجيب محفوظ، او الطيب صالح، او غائب طعمه فرحان، او الطاهر وطار.. الخ.

أما بالنسبة للنقطة الثانية، فإنني جعلت من الطبيعة مرجعاً للقوانين العامة، عندما اكدت ان السلب والايجاب هي من خصائص وجودها واستمراريتها ولذا فهو قانون ثابت وذكرت ان صفة السلب والايجاب ادعى إلى توصيفها واكتشافها في الحياة الاجتماعية لا نفيها من الحياة الاجتماعية، وانا متفق معك بذلك، والمقارنة التي اجريتها بين الطبيعة والمجتمع، هدفها تثبيت تلك الحقيقة الكونية، على ان السلب والايجاب مصدر الحركة في الطبيعة والمجتمع، وهي اكثر تجسداً في الحياة الاجتماعية، على اعتبار ان الانسان يملك الحرية والاختيار بينما الطبيعة تحكمها قوانينها الداخلية الازلية، وبالتالي فإن الطبيعة محكومة بضروراتها، بينما الانسان قادر على السيطرة على الضرورة والتحكم بها والانتصار على مشيئتها، وبالتالي فإن قانون السلب والايجاب في الحياة الاجتماعية هو ضرورة تملك قابلية الحرية عبر قانون نفي النفي الذي تحدثت عنه، وهذا القانون هو سيرورة مستمرة نحو الايجاب، على اعتباره دائماً هو نفي للقديم، للمعوق، وأخيراً للسلب.

* ـ لا خلاف إذن، بيننا في وجهة النظر، ما دمنا نتفق على النفي الدائم لما اصبح منفياً وتثبيت الايجاب على السلب، هذا الايجاب الذي سيغدو، بدوره، سلباً، ينفيه ايجاب جديد، والحق، من ناحية اخرى، ان كل شخصية ابداعية لها مبدع واحد فقط.

س ٣ ـ كل شخصية روائية وبالضرورة تسعى إلى هدف تريد تحقيقه روائياً، وهي بتحقيقها له أو عجزها عن ذلك، يكشف الكاتب عن الامثولة والمغزى الدلالي جمالياً ومعرفياً لفنه، والشخصية بسعيها ونضالها لتحقيق الهدف تتكشف عن سيمائها الذهنية والاخلاقية في اتصالها بالآخرين وموقفها منهم، ان كانوا معوقين لها في سبيل تحقيق اهدافها اومساعدين، ومما لا شك فيه ان لكل بطل من ابطال رواياتك هدفاً محدداً روائياً، ولكل رواية اهداف تضعها امام بطلها، الطروسي العودة إلى البحر، المرسنلي العودة إلى المدينة المهددة، فياض العودة إلى الوطن، الشاب في «الشمس في يوم غائم» امتلاك امرأة القبو، سعيد حزوم ان يكون بحاراً ويعثر على ابيه، الطفل في «بقايا صور» و«المستنقع» ان يغدو متعلماً. الخ، كل هؤلاء في مسعاهم لتحقيق مبتغاهم، يبحثون عن المعنى والقيم في الحياة، ومثل هذا المبتغى يفترض سلوكاً شريفاً في المسعى، انه الكفاح والسلوك الشريف حتى في صغائر الأمور. هل تعتقد ان ذلك كان على حساب حرارة النمو الدرامي المتشابك في أعمالك؟ ما هي الامثولة، او المغزى الدلالي جمالياً ومعرفياً لكل هذه المخلوقات، التي كنت قد صرحت بأنك تحسدها على قوتها وصلابتها في مواجهة الحياة؟ ألا تعتقد ان فيضاً من النزعة الانسانية المسرفة، ادى إلى المبالغة في التعاطف والحب لابطالك، بينما يحس القارىء ببعض التسامح تجاه المعوقين لتحقيق اهدافهم، والنتيجة ان يخرج القارىء وهولا يحمل سوى الحب؟ ألا يضعف ذلك من عنصر التحريض التعبوي ضد شناعات الواقع.

ج ٣ ـ ثمة فرق بين شخصية روائية تسعى إلى هدف تريد تحقيقه، وبين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

رواية تكتب اصلاً بهدف تريد تحقيقه. الفارق هنا بسيط، دقيق، قد لا يرى بالجمهر، ولكنه موجود، فالرواية التي تكتب لهدف، هي أقرب إلى الرواية الفكرية، الذهنية، المسبقة الاتجاه، لكن الشخصية الروائية، التي تعمل وفق بيلوجيتها وبسيكولوجيتها، دون ان تكون شبحاً ذهنياً، ودون ان تكون نمذجة لفكرة مسقطة، هي شخصية تحقق هدفها بدلالة الرواية لا بالنمذجة او القولبة، بما في تصرفها وحوارها وخطابها الروائي، الطروسي، مثلاً، كان له الهدف، هو العودة إلى البحر، لكن الرواية، عند كتابتها. لم تكن مقصورة على هذا الهدف، ولا مخضعة له، الرواية ذات عدة أهداف، وكل شخصية لها هدفها، وهناك صراع درامي بين هذه الشخصيات، فأبو رشيد بلغ من تناقضه في الهدف مع الطروسي انه أرسل ابن برو لقتله. وبين ابن الجمّال المغرم بالمانيا، والمتهتلر، وبين الأستاذ كامل، الوطني، الواعي، الذي يقول عن النازية أنها لعنة، فرق كبير، وهو لذلك نقيض ابن الجمال، وفي علاقة صراعية معه، ليس شخصياً، ولكن فكرياً، وام حسن لا تريد عودة الطروسي إلى البحر، بينما الطروسي يريدها، وقد بلغ الصراع بينهما حد الطلاق، وقس على ذلك ما في الرواية من سلب وايجاب، يشكل ديالكتيكيتها، وينمي العنصر الدرامي فيها، ويفجره قبل ان تأخذ شخصية الطروسي اتجاهها النهائي، وتحقق عودتها إلى البحر. ان هذا التطور الدرامي من خلال الصراع الروائي، تجده في كل رواياتي، من «المصابيح الزرق» إلى «الثلج يأتي من النافذة» مروراً «بالشمس» وبالمرصد» ويتخذ شكلاً فاجعاً في الثلاثية، حين يقتل الريس عبد الحميد المناضل قاسم.

اني فعلاً احسد شخصياتي، لأن فيها قدراً من الكفاحية اكثر مما عندي، وهذه الكفاحية التي قد تكون خارجية، مثلما هي عند صالح حزوم (ضد الاتراك والفرنسيين) هي داخية، تدور في نفس سعيد حزوم، حتى تبلغ به درجة الأزمة وانفجارها على النحو المأساوي الذي ادى به إلى مستشفى المجانين، ان الصراع بين الخياط وبين البيك والدالفتى، يشمل الرواية كلها، لكنه لا يدور بينهما

مباشرة، ولا جسدياً، بل من خلال فكرتين: الأولى هي دق الأرض، ابنة الكلبة النائمة لايقاظها، والثانية هي سعي الاقطاعي، سكرتير المستشار الفرنسي، لأن تبقى الأرض نائمة، ويبقى كل شيء على حاله.

من المعروف طبعاً، ان لكل كاتب طريقته في الصياغة الفنية، وربما كنت اعتمد الاشارة اكثر مما اعتمد الخطابية، وحتى في السرد، فإن له طريقة في التقطيع، والتوقف، والنقطة، وعلامة الاستفهام، وفي الصراع فإنني لا أميل إلى الفاجعية، ولا أميل إلى التراجيديا إلّا بين الانسان والطبيعة، ذلك انني لا أتسامح مع اعداء الانسانية، والتقدم، والمعيقين لمسيرة البشرية، لكنني ارفض ان ارسمهم كاريكاتورياً، بحيث اصور الاقطاعي وحشاً، وبصورة دائمة، وسيد الميناء، ذئباً، وبصورة دائمة، والريس عبد الحميد قاتلاً، وفي كل لحظة، انهم يقتلون، يذئبون، يستوحشون، حين تمس مصالحهم، حين يبرز الخطر على نفوذهم، او ملكيتهم، لكنهم، فيما عدا ذلك، فهم قادرون على ان يكونوا ثعالب، لا ينقصهم اللطف ولا الكياسة.. هذه صفة ابو رشيد في «الصراع»، وصفة الاقطاعي في «الشمس» وصفة الريس عبد الحميد في الثلاثية، وهؤلاء يحبون، وإذا كان الحقد عليهم لا يتفجر حمماً، فلأن الميلودراما، في المأساة والملهاة، هي التي تقوم بمثل هذه المبالغات، أما في رواياتي فإن الخلاف يبلغ حد القطيعة، كما بين الاقطاعي وابنه في «الشمس»، لكنه لا يدفع الابن إلى قتل الأب، رغم ان الأب قتل الخياط، وهذا مفهوم، فالأعداء الطبقيون، في هذه المرحلة، حيث الحكم والسجن وادوات التعذيب في متناول ايديهم، هم الذين يستخدمون العنف، وهم الذين يبطشون، لكنهم ابداً لن ينجوا من العقاب، في نهاية الصراع الدائر، عندما ينفجر غضب الشعب، ويمارس العنف ضد العنف.

انني احب ابطالي، ولكن من هؤلاء الأبطال أحب؟ ومع من أتعاطف؟ والايماءة في الصراع المستمر، وفي نهايات الروايات المفتوحة، إلام تشير؟

لقد صور ليرمنتوف «بطل من هذا الزمن» تصويراً مرهفاً في الكشف عن

نذالته، وحتى عندما يقتل خصمه في المبارزة، لم يصنع ليرمنتوف من ذلك تراجيديا. كل ما فعله انه اعطى دلالة البطل النذل، المحتال، القاتل في النهاية، الذي هو من زمن كتابة الرواية، أي في القرن التاسع عشر وفي الروسيا بالذات.

وفي الحقيقة، كل روائي، يمكن ان يدافع عن كل المآخذ والعيوب في رواياته، ولست ارغب في ذلك، برغم ان طروحاتي الموضوعية قد تفسر على هذا الاساس، وكل الخواتم السعيدة، والانتصارات المحسوسة، بعيدة عن سياق رواياتي، وفي «المرصد» مثلاً، يتراجع الجنود السوريون الذين حرروا المرصد، يقاتلون حتى يسقط ثانية في يد الاسرائيليين، وحتى لم يبق معهم ذخيرة، لكنهم وهم ينحدرون من الجانب الآخر لجبل الشيخ، كان لسان حالهم يردد: «انتظر، سنعود لتحريرك إلى الابد يا جبلنا العزيز».

ملاحظة اخرى حول حرارة نمو التشابك الدرامي، فهذا التشابك له عندي، فنياً، دور خاص، ليس بالفاجع، ولا المتضخم، لئلا يصير التشويق عقدة بوليسية، وليس بالأفقي حتى لا تكون الرواية حكاية. إن التشابك الدرامي، بالشكل الذي أفهمه، هو حبكة «الرواية» وهذه تتوقف على تداخل الأدوار، والايقاع، والسؤال المشوق الذي ينتظر القارىء له جواباً، والايماءة التي لها ما بعدها، والحدث الذي يتطور، والشخصيات التي تنمو، والخاتمة التي يتلهف اليها القارىء، اي اللعبة الذكية التي تخدع القارىء عن اللعبة الروائية للمؤلف، ثم العنوان الذي لا يكشف مضمون الرواية سلفاً. كل هذه الفروع تتضافر لتصنع النمو الدرامي وتشابكه، والحرارة طبعاً تتولد من ذلك، وتتجلى في جذب القارىء وترويضه، وفي رواياتي قدر كبير من هذا، وهو الذي يشكل حلقة الاتصال السحرية بيننا، فلست احب للقارىء ان يغفو وهو يقرأ احدى رواياتي، ولا أريد له ان يخز نفسه بدبوس حتى يستفيق، او يدلق على نفسه دلواً من الماء البارد كي لا يمل ويأخذه النعاس، او كي لا يدخل في معادلات رياضية، بحجة ان على القارىء ان يجتهد، وان يتابع مدفوعاً بالرغبة الواعية في الكشف، فمثل هذه

الروايات المعقدة، يضيق بها حتى المثقف، فكيف بالقارىء العادي؟ وخارج دائرة المكابرة القول انني اكتب للقارىء العادي، او للمثقف، او للتقدمي، او للعامل، او للفلاح، او للطالب، انني اكتب لكل هؤلاء، وردود فعل القراء تدل على انني مقروء من جميع الطبقات والفئات والانتماءات الفكرية، اي انني، بما اقيمه من ايقاع وتشويق وبناء درامي وتنوع في طرح القضايا وغنى في الصور والتماعات في الحوار، احمل الجميع على قراءة مؤلفاتي، من الأميرة إلى العاملة، ومن استاذ الجامعة إلى العامل، ومن المثقف إلى ابن الشعب، دون ان اتخلى عن الروح الانساني، الذي يجعل شخصياتي الروائية حية، فاعلة، حارة، انسانية، محبوبة، ومثيرة لإعجاب القراء.

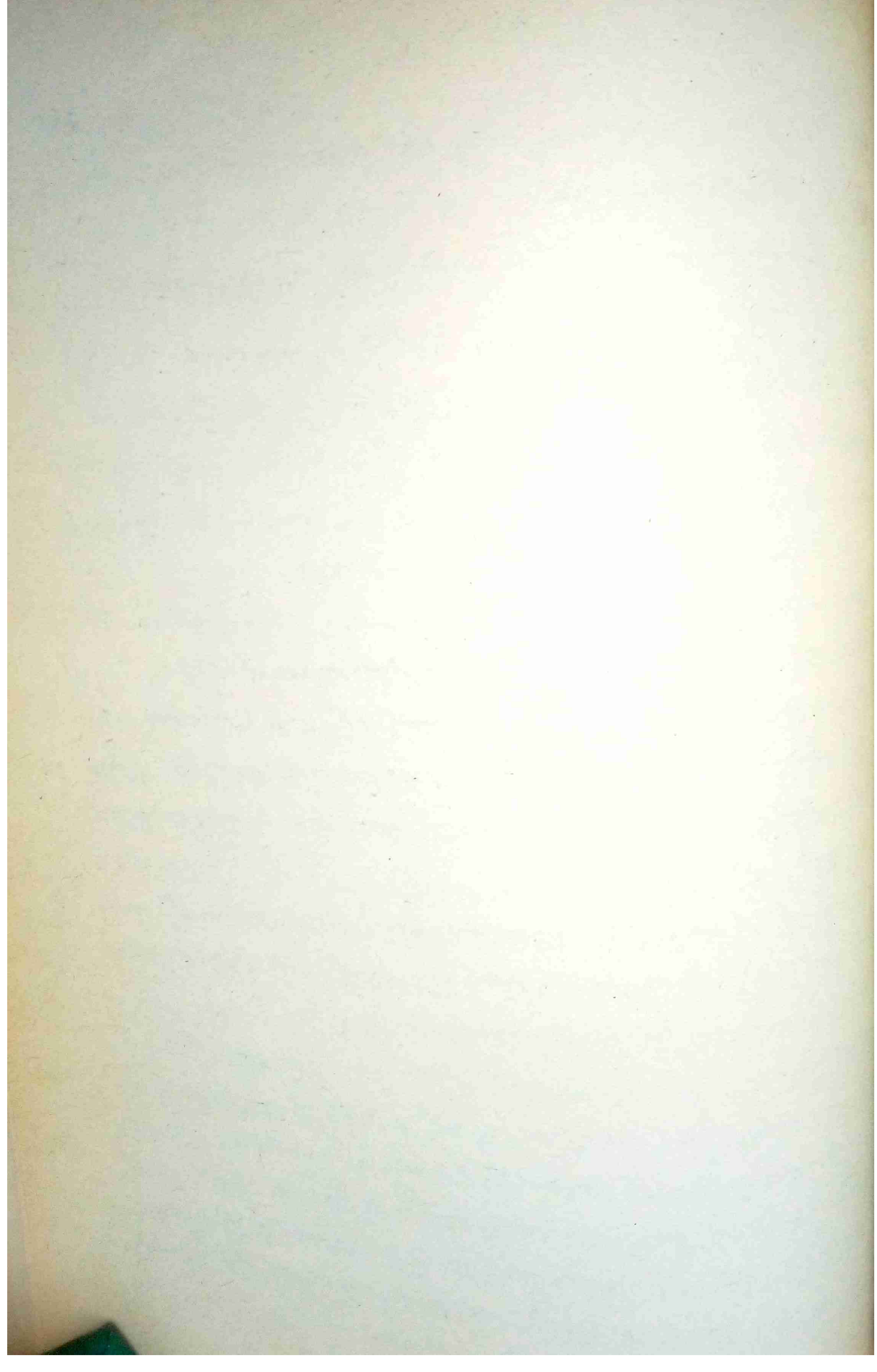
إليك بعض الأمثلة: احد المثقفين استوقفني يوماً ليخبرني شيئاً ما، ولامر ما خيل اليه انني اشك في كلامه، وعندئذ اطلق هذا القسم و «شرف الطروسي». وقراء كثيرون اقسموا انهم سهروا حتى الصباح لينهوا قراءة، «الياطر» واحدى الأميرات، في احدى دول الخليج، ارسلت لي مندوبة لتأخذ توقيعي على «الشمس في يوم غائم» وعشرات الذين بكوا وهم يقرأون «بقايا صور»، ومئات الذين كتبوا لي يقولون «الأم في هذه الرواية امنا»، وصدف مرة ان كتب كاتب حولي بعض الأشياء التي لم يهضمها ماسح احذية، فارسل إلى الجريدة نفسها رسالة عامية يقول فيها ما معناه «حنا مينه كاتبنا». ان هذه الحميمية، وهذه الاندفاعية، وهذا التواصل الحار الغامر، مرده إلى حرارة نمو التشابك الدرامي، وإلى ما في الأبطال من لحم ودم حسب تعبير عمر فاخوري، وإلى ما في نسيجهم من دفق عاطفي، دون ان يكون ذلك على حساب الفكرة، ودون ان تكون الفكرة على حساب النمو الطبيعي، اي دون برودة، ودون صراخ.

طبعاً هذا كلام قابل كله للنقاش، ومن المؤكد انه سيكشف عن اشياء ايجابية واخرى سلبية، لكنني أقوله من قلبي إلى قلب القارىء الكريم، دون اي ميل إلى ايراد المصطلحات والنظريات بقصد اضفاء الأهمية على حديثي.

*- مما لا شك فيه ان في أعمال حنا تحريضاً مستمراً على عيش الحياة كما يجب ان تكون عليه الحياة، بالنسبة للفنان الثوري الذي لا يشده إلا كل ماهو نبيل وقيم وشريف وجميل فيها، وان شخصياته مشدودة ابداً لهذا الحلم الجميل، وهي في سعيها لتحقيقه انما تخوض كفاحاً مريراً دون عصابية او سوداوية او انغلاق على الذات وانطحان بالغربة والاستلاب، وهي قريبة منا بدرجة التصاقها بأرضنا وبحرنا وشمسنا وهمومنا واحلامنا، ومن هنا فإن أدب حنا هو ادب وطني وواقعي وانساني، وادب كهذا ليس بحاجة للمصطلحات والنظريات كي تكون رسولاً له إلى القارىء. ان حنا يكتب من القلب، ولذا فالمتلقي يقرؤه بعيون القلب، والقلب النقي هو خير دليل إلى فلسفة الحياة الحقة، والماركسية اللينينية هي فلسفة هذا القلب النقي.

- اشكرك جداً على هذا التعقيب، واتفق معك فيه، وما قصدت بالكلام على المصطلح التقليل من اهميته، بل الانتباه، عند بعض النقاد، إلى الاتكاء عليه وحده، أي ايراده دون ضرورة، وهذا ينطبق على الناقد والمنقود معاً.

اكرر شكري على هذه المقابلة التي استغرقت منا وقتاً طويلاً.



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تأملات نظرية في أدب حنا مينه
المثال الجمالي في المثال الانساني

لا تزال الماركسية اللينينية في عالمنا العربي حتى لحظتنا الراهنة، ايديولوجية سياسية. ولم تتمثل من قواها الاجتماعية والسياسية كنسق معرفي متكامل للحياة، اجتماعياً وروحياً واخلاقياً، ومظهر ذلك يتبدى في كونها لم تتحول إلى وعي اجتماعي وثقافي وجمالي يستقرىء الواقع في جوانبه الشمولية وفي عيانيته المشخصة والملموسة، والاكتفاء بمقاربته من منظور سياسي، ومرد ذلك يعود إلى عوامل عديدة، سنحاول مجتهدين استخلاصها:

فالماركسية اللينينية لا تزال حتى الآن بالنسبة للقوى الاجتماعية والسياسية اداة دفاع عن وجود قائم، وليس سلاحاً معرفياً لتغيير بناه، أي لا تزال هذه النظرية سلاحاً للنضال التحرري الوطني والدفاع عن الوجود الاجتماعي بكليته، دون ان يقتضي ذلك تمايزاً للقوى المشكلة لهذا الوجود الاجتماعي، وهي بذلك تصطدم بمهام التغيير الاجتماعي والثقافي.

تأسيساً على هذا التوصيف، تغدو الطبقة العاملة ليست في مقدمة لوحة الصراع لتطرح مشروعها التغييري، الذي فيه وعبره يكمن التحرر الاجتماعي، ولذا فهي لا تزال فصيلاً في طور النمو والتكون. ضمن فصائل عديدة يوحدها

الدفاع عن الوجود الوطني العام المهدد وحتى بالمعنى الكولونيالي القديم.

- عدم قيام انظمة رأسمالية متطورة تتيح للطبقة العاملة التمرس في النضال الاجتماعي، وتكوين تراث نضالي قادر على انتاج ثقافته، بالاضافة الى حرمانها من المناخ الديمقراطي حتى بالمعنى الليبرالي الذي يتيح لها التفتح المتعدد الجوانب، ولذا فإن تاريخ ممارستها الاجتماعية يتحدد في الدفاع عن الوجود الوطني ضد الاستعمار والوجود السياسي ضد الأنظمة القمعية. أما تجربتها المعرفية والثقافية، فكانت تناط بدور المثقفين البرجوازيين الديمقراطيين المنحدرين بأغلبيتهم من أوساط البرجوازية الصغيرة العليا منها والدنيا.

وإذا اخذنا بعين الاعتبار السمة الكونية للفكر التي راحت تحطم الحواجز الثقافية القومية، بقيام النظام الرأسمالي بقاعدته الصناعية التي راحت تدمر حواجز البنى الاقليمية المغلقة ويفرز نظرياته الشمولية التي تتجاوز الحدود الجغرافية والجنسية باعتماد العقل الانساني الشامل مرجعاً.

لذا يغدو المثقفون رسل هذا العقل الكوني، والمعبر عن ضمير القوى الاجتماعية الطليعية، والمجددين الشباب الانسانية على حد تعبير غرامشي.

غير ان عملية المثاقفة هذه سرعان ما تصطدم بشروط تاريخية الانتماء القومي، ودرجة التطور الاجتماعي وتمايز الخصوصية الاجتماعية والثقافية والتراثية. فإذا كان الشرط التاريخي لمستوى تطور القوى المنتجة وعلاقات الانتاج في المجتمع الأوربي، يتمايز جوهرياً بين هذا البلد الأوربي أو ذاك، غير ان الاشكالية تغدو ذات مغزى كبير بالنسبة لعلاقة المثقف في البلدان النامية بهذا العقل الكوني الشمولي، فهو على صلة وثيقة بهذا العقل عبر تحطيم الحواجز، وهو في الآن ذاته يفتقد إلى ركائزه المادية في الواقع الذي انتجه.

والمثقف النامي المتصل ثقافياً والمنفصل مادياً، تنعكس وضعيته تلك في تمزق حاد بين الغربة في الانتماء، والانتماء في الغربة، ومآل ذلك مزيد من الشرح

القائم بين المثقف والسياسي وان لم نقل الشرخ فعلى الأقل سوء التفاهم الذي يفرز حالة خيبة واتهام ضمني متبادل إلى حد استبدال التحالف العضوي بالحديث عن السير على انفراد وتوجيه الضربة معاً، والمآل على الأرجح السير على انفراد فقط وفوات الأوان على الضربة الموحدة. بل وإلى حد استبدال السيرورة التاريخية من كونها تحقيق الحلم الانساني عبر نفيه، إلى انكسار الحلم عبر اثباته، حيث يصبح التاريخ محصلة اوهام الذات عن حريتها الفكرية والابداعية، فلكي تتمايز عن السياسي والتنظيم تصيغ شرنقاتها النظرية الانعزالية مستبدلةِ المخاطب النوعي والفاعل الكلي بالبحث عن امتياز النخبة في التفكير الحر الواهم، والتطوير النظري الخلبي، عبر الانقضاض على النظرية ذاتها والاستخفاف بقوانينها العلمية تحت ذريعة رفض اللاهوتية والتقديس، فإذا كانت الماركسية تنطلق من أن تعاقب التشكيلات الاقتصادية الاجتماعية هو ضرورة تاريخية، فكل تشكيلة تنفي سابقاتها، انتهاء إلى الحتمية التاريخية لانتصار الاشتراكية، فإن الذات النخبوية المحبطة في بحثها عن حريتها العزلاء، تصور قانون الحتمية وكأنه نوع من الجبرية يتعالى على الممارسة الانسانية والنشاط الانساني الفعال في سبيل تغيير شروط الحياة، ويصيغون هذا القانون بصيغة ايمانية ميتافيزيقية، ليوحدوا بين الوعي التاريخ والوعي السلفي.

اننا نعرض هذه الأطروحات في دراستنا تلك، لا لمناقشتها وليس الآن مجال لذلك، بل لنشير إلى واقعة سوسيولوجية نستنبطها من قراءتنا لواقعنا، ولنشير إلى ان المثقف النامي لا يزال ميراثه النظري الثوري على الرغم من كل الشروط الجديدة عالمياً للإتصال والاحتكاك الثقافي دون ما كان عليه الميراث النظري لمثقف القرن التاسع عشر حتى في روسيا القيصرية وعودة إلى كتاب لينين «المادية ومذهب النقد التجريبي» تشير بجلاء واضح من خلال حواراته مع المثقفين البرجوازيين الديمقراطيين والتحريفيين، أي بؤس نظري يعاني منه مثقفنا النامي ان لم نقل أي تبجح، بل ليس من المبالغة القول ان رسل المثاقفة

الكونية في مجتمعاتنا العربية لم ينجبوا حتى الآن بيلنسكي منتصف القرن التاسع عشر.

اننا لسنا في صدد التبخيس للفعالية الثقافية في مجتمعاتنا والانكار لقيمة ما تنتجه حياتنا الثقافية والفكرية ضمن شروط واقع التخلف القائم، لكن الالتباس الذي تثيره موضوعة المثاقفة، والفرص المتاحة لهذا المثقف للاحتكاك بثقافة عصره كثيراً ما تؤدي في مجتمع أمي إلى نمو اضعاف الاحلام والأوهام عن دوره الاسطوري الفائق. بيد أن ما نود ان نشير إليه هو ان بداية بروز الانتاج الثقافي من وجهة النظر الماركسية في حقول معرفية متنوعة كالتراث ونظرية الأدب والفن عموماً إنما تدل دلالة قاطعة على بداية انتقال الماركسية من حقل الممارسة السياسية إلى تناسجها في بنيان الحركة الاجتماعية واستقلالها كمنهج علمي شامل للمعرفة، أياً كانت تطبيقات هذا المنهج مستوى وفهماً وتملكاً، وتلك مرحلة متقدمة في سيرورة الممارسة للطبقة العاملة وطليعتها السياسية وفي طور تكونها الذي بدأ يتفتح عن تطور ناضج.

وحنا مينه كان جزءاً من هذه السيرورة وشاهداً عليها، وكان السباق فعلياً لرسم هذه السيرورة في زحفها العنيد منذ البدايات ليس كمؤرخ بل كفنان يرى الحياة والتاريخ بعيون العقل والقلب والخيال معاً.

المثال الجمالي في المثال الانساني:

منذ وعي الانسان لذاته ككائن منفصل عن الطبيعة وتربطه بها علاقة صراعية هدفها اخضاع الطبيعة لشرطه الانساني والفن يعبر عن هذا التعطش، الفعل في الطبيعة والفعل في الواقع من أجل تغييره بما يستجيب لهذا التعطش، في التسيد على عالم الموضوعات الخارجية.

فكل ما كان يدخل في إطار توطيد هذا التسيد اضفى عليه ثوب الجمال، وكلل بالقيم السامي الرفيع الذي يوازي الجميل، ففي اللحظة التاريخية التي

كانت الطبيعة هي المعوق الوحيد لتعطشه الانساني صاغ نموذجه الجمالي من خلال الإله الذي يعكس مشاعره وآماله ورغباته في المثال الانساني، فحسب هيغل كانت الكرامة والعظمة والجبروت تمثل في «زيوس» وجمال الشباب «ابولون» والرجولة والقوة والشجاعة (مارس، هرقل، ميركوري، اخيل) والطهارة والعذرية والصرامة «اثينا» والحساسية والرقة وسمو الحب (فينوس) والرغبات الجامحة (باخوس) وما إلى ذلك. بينما اكتسبت الطبيعة هذه الحالة من الرهبة التي يعجز الوعي عن خدش سديمتها الموحشة والباعثة على الذعر والنفور.

ويمكن تكثيف هذه المفردات عن الجميل والمنفر، وعن الحسن والقبيح في مفردات عصرنا بالايجابي الذي يحقق ايجابية التسيد على الطبيعة والسلبي الذي يناقض هذا التعطش.

هذان المصطلحان اللذان يكثفان طابع السيرورة الانسانية مدعاة للإستهجان والنفور لدى البعض وعلى الأغلب لأسباب سياسية، كون هذين المصطلحين نتاج الواقعية الاشتراكية فعبر كل المراحل التاريخية التي مر فيها الفن كان يصيغ مثاله الجمالي في مثاله الانساني أي أن لكل عصر مثالاً انسانياً ايجابياً يعبر عن القيم والمثل التي يتعطش لها هذا الانسان في بحثه الدائب لبلوغ كماله الانساني، ففي العصور الوسطى كانت صورة المسيح هي المثال في سموها على الآلام والعذابات وشخصية يهوذا التي عذبت المسيح هي مثال البشاعة وهذه العصور اغنت التجربة الفنية الانسانية عندما اماطت اللثام عن العفوية الدراماتيكية في حياة المضطهدين والمذلين وابرزت شعار هيب الروح كقيمة حتى ولو كان الجسد مهدوداً، ووسع نطاق المشاعر المندرجة ضمن مفهوم «حب الانسانية» وان كان يستند هذا المفهوم إلى مرجع قيم الشفقة والرأفة.

ومع عصر النهضة يتنزل الجميل، المثال من علياء الغيب، إلى أرض الواقع، فلم تعد صور العذراء هي المثال الوحيد، بل أصبح هناك بورتريهات لنساء حقيقيات (جوكاندا دافنشي)، وبدأت ادبيات عصر النهضة (رابليه -

سرفانتس - شكسبير) تحفر منقبة عن تشخيص الطبائع الانسانية وراح يغتني القاموس الروحي والاخلاقي للشخصية الفنية، والمثال الجمالي، ولن يمر حين من الدهر على الانسانية تنسى فيها «دون كيشوت - هاملت». ان تتبع المثال الجمالي في تاريخ الأدب الانساني، هو المحور الرئيسي الذي منه نستطيع الوقوف على المتبدل في عالم المثل والقيم والعادات والطبائع والاخلاق، والكاتب في أشد حالات فرديته، لا يعبر عن رؤيته ووعيه الفردي للحياة فحسب، بل عن الوعي الاجتماعي أيضاً

ما هي خصائص المثال الجمالي في أدب حنا مينه؟

لعله ليس حكماً متسرعاً القول: ان السمة المميزة للأدب السوري عن الأدب العربي عموماً هي اتصافه بصياغة المثال الجمالي في المثال البطولي شعراً ورواية وقصة مع الأخذ بعين الاعتبار جملة التمايزات التي تمس خصائص صياغة هذه البطولة بدءاً من معروف الارناؤوط مروراً بحنا مينه وسعيد حورانية وفارس زرزور انتهاء بهاني الراهب في ميدان النثر القصصي، وفي الشعر بداية من بدوي الجبل وعمر ابي ريشة مروراً بادونيس ومحمد عمران انتهاء بممدوح عدوان.

فإذا كان الشعر قد وجد مثاله الجمالي للبطولة في الماضي، فإن النثر القصصي باستثناء الأرناؤوط وجده في الحاضر.

ولعل القطبين في مجال الشعر والنثر القصصي اللذين استقطبت تجربتهما الابداعية موضوعة البطولة، هما ادونيس في الشعر وحنا مينه في النثر القصصي. فإذا كان ادونيس وجد مثاله الجمالي للبطولة في «تموز» الذي سيبعث الخصب في الأرض اليباب، فإن حنا مينه وجد مثاله في انساننا وهو يمارس كفاحه في سبيل التسيد على الضرورة في الطبيعة والمجتمع.

الأول يبحث عن بطولة لا زمنية مستنفراً شياطينه الملهمة لاستحضار ارواح البطولة، مفتشاً في مقابر الماضي عن اضرحة ابطاله الاسطوريين، مستنجداً بكل

تعاويذه وبخوره ليحمل لنا اكسير الحياة والبلسم لجراحنا وماسينا وموتنا لنبعث من جديد.

والثاني يرى هذه البطولة فينا، حولنا، بين ظهرانينا، في المرافىء والموانىء وعلى ظهر اليم، في المدن والقرى، في الأزقة وعلى اطراف المستنقعات، في سبير و الأعور، وهو يجوب المستنقع ليصطاد الحنكليس، ليأكل الناس، في زنوبة التي تحرق نفسها لتحرق معها غلال السيد الاقطاعي واغلاله. ان المثل الإنساني عند حنا يكثف الشرط الزماني والمكاني في لحظة تاريخية محددة، وهو يستنبطه ولا يستبطنه، يكتشفه ولا يستحضره يراه ولا يبعثه، يكثف فيه أعلى امكانية شروط الزمان. دون ان يسقطه في التجريد او يمزق وحدته الشخصية والنفسية مع وسطه ودرجة تطور الوعي الاجتماعي فيه.

الطروسي هو مفتاح الشخصية عند حنا، ومفتاح شخصية الطروسي الرجولة، وجوهر المثال الجمالي للبطولة عند حنا يتكثف بهذه الخصيصة الانسانية. بيد ان الرجولة في ادب حنا مينة لا تتأسس على مفهوم ذكوري تسلطي، فيكفينا ان نذكر ما فعلت شكيبة بالمرسنلي حتى يتلاشى من ذهننا هذا المفهوم.

الرجولة تتحق في كتابة حنا كمواز للشجاعة، والشجاعة كمفهوم لا تستمد مسوغها من زمن معين ومرحلة تاريخية معينة، فالشجاعة مزية سامية في الانسان في كل زمان وكان منذ بدء الخليقة في تجروئه على مناوشة الطبيعة وتحديها. انتهاء بالفيتنامي والفلسطيني، إلا إذا كان علينا أن نأخذ بعين الاعتبار المحاجات السفطائية للبعض، الذين يرون النسبية في موضوعة السلب والايجاب، فعلينا عندها ان نأخذ بعين الاعتبار الرأي الاميركي في الحكم على ايجابية الشجاعة أو سلبيتها لأن البيت الأبيض والكنيست يريان في ذلك ارهاباً.

ان قولنا ان الطروسي هو مفتاح الشخصية عند حنا، لا يعني تشابه الشخصيات او تناسخها، بل ان منظور الرؤية التي يروز بها الكاتب الحياة والمجتمع والناس تجعل من شخصية الطروسي مثالاً جمالياً للشخصية الوطنية

المحليـة، تتناسج مضمخة بنكهة الخصوصية الاجتماعية والثقافية والروحية والاخلاقية لإنساننا، وهي بكل ما عليه من اتشاح بصيغة الواقع المعاش، فهي نموذج ومثال لما يجب ان يكون عليه الانسان من منظور الكاتب، وهنا تبرز المعضلة الابداعية في القدرة على صياغة التناغم بين الشخصية كفرد والشخصية كنموذج، او القدرة على التعميم الفني ليس للظاهرة كحدث، وانما للطبائع والخصائص الفنية التي تتظاهر في الفرد، وعبر الفرد لتكتسب صفتها ككينونة اجتماعية، وليحقق الفنان التناغم بين وعيه الفردي والوعي الاجتماعي.

من هنا يمكن استنتاج الخصائص الملحمية لشخصية الطروسي، الذي يتفرد لوحده بهذه السمة لا في الرواية السورية فحسب، بل وفي الرواية العربية قاطعة، فمنه وعبره يتم الدمج الخلاق بين الفرد بكل مميزاته الذاتية والمجموعة الشعبية بكل خصائصها المحلية، الدمج بين هم الفرد وهدفيته، وهم الوطن وطموحاته، بين الفرد في مواجهته لمصيره ولخياره الحياتي، وبين المجتمع في مواجهته لمصائره وتطلعاته، كل ذلك يتكثف في بؤرة سردية توحد الحدث الفردي بالحدث الاجتماعي، المصير الفردي بالمصير الاجتماعي والتحرر الخاص بالتحرر العام، دون أية اسقاطات خارجية تعسفية جبرية بل عبر السيرورة الاجتماعية ترتسم السيرورة الروائية، ويتشكل عالمها التخيلي الخاص الذي يرتهن في مرجعه إلى السياق التاريخي، مستمدة قوانينه الموضوعية لتتحقق معادلة الصدق الفني بالصدق التاريخي.

ان الصدق الفني المؤسس على رؤية معرفية علمية لقوانين التاريخ، هو الذي يهب الشخصية التاريخية صفة الانسان التاريخي «ويجب ان نفرق بين الانسان التاريخي وهو الذي يعكس كل الصفات الخاصة والمميزة لعصره، أما الشخصية التاريخية المحددة، فهي فرد محدد عاش في زمن محدد».

ان الشخصية الفنية قد يكون مصدر مادتها الخام من الواقع المعاش وقد لا تكون، ولذا فإن المميز الرئيسي لها ليست هل هي موجودة في الواقع أم غير

موجودة. بل السؤال الجوهري هو ماذا تمثل هذه الشخصية في الواقع ليس بالمعنى الكمي الديمغرافي، بل بالمعنى النوعي والقيمي، وبمدى قدرتها على تكثيف ما هو قيم وما هو جوهري في حركة الواقع، انها إماطة اللثام عن الخبيء فيه والذي ينمو ويترعرع تحت قشرة السطح، نفض الرماد عن الجمرة المتوقدة، ازالة الصدأ عن الحقيقي في المعادن، ترك ما هو زبد يذهب جفاء، والقبض على كل ما يمكّن الانسان في ان يكون الوارث الحقيقي، ما ينفعه وينفع تسيّده على كل المعوقات والمظان التي تشيع الريبة بآهليته في القبض على عنق الضرورة وترويضها.

بذلك تتفتح الشخصية التاريخية عن انسانها التاريخي في الواقع، وتصاغ فنياً بشخصية البطل التاريخي الذي فيه تتكثف مميزات اللحظة المعاشة وامكانية امتدادها في الآتي، والطروسي بذلك يجمع الخصائص الثلاث، فالمادة الأولية تتمثل في الشخصية التاريخية، وتكثيف هذه الشخصية لخصائص زمنها في سموها لامتلاك آفاق الانسان التاريخي، وتشخيصها في الفن بقدرته على استشاف نواحيها المتنوعة طباعاً ومثالاً وممارسة وهي تمتحن في مواجهة الأحداث الكبرى لتحدد المصائر الكبرى الوطنية والانسانية وبذلك نهضت شخصية الطروسي بمهمة البطولة التاريخية الملحمية.

ان الذين في آذانهم وقر، غير قادرين إلا لسماع اصواتهم، اصوات فرديتهم المخنوقة والمعزولة، وهم يضيقون الحياة على مقاسات ضيق افقهم، ولذا فهم يعتقدون ان الشجاعة والكرم والنبل احلام هي أقرب إلى المنظور الأخلاقي منه إلى المنظور الروائي.

هؤلاء الذين يرفعون عقيرتهم عالياً، بأنهم ضمير الشعب، وينعون على السياسيين جهلهم، ويهددونهم بالتاريخ الذي لا يرحم، هم أنفسهم الذين تخدش نخبويتهم المقنعة بقناع ديمقراطية البرجوازي الصغير البراقة جداً المدعية بما فيه الكفاية، هؤلاء هم أنفسهم هم الذين يستنفرهم ابراز معدن الشعب على انه الأصلب، والكفاحية والشجاعة في الممارسة تصدم ثوريتهم

العالية الصوت، فاحدهم يقول «ان على الكاتب ان يقول للناس انتم مهزومون ومعقدون وجبناء ولا أمل لديكم ما دمتم على هذه الحال، ان انسانيتكم مغتالة».

هكذا تتبدى سيكولوجية البرجزة الصغيرة عن طموحها لتعميم هزيمتها وعقدها وجبنها وانسانيتها المغتالة، لتسقطها على الشعب.

فعلى الكاتب إذاً من أجل رسم الملامح الروائية للبطل، ان يصيغ المثال الجمالي لكل ما هو خائب انسانياً، للبطولة وهي تنهزم، والأحلام وهي تنكسر، ان يكفر بماضيه ان مرت لحظات كفاحية نبيلة في هذا الماضي كأبطال صنع الله ابراهيم في (تلك الرائحة، ونجمة اغسطس) على البطل ان يتحول إلى فأر مذعور لنكشف عن القمع السياسي وعليه ان يربط خصره ويهز جذعه ويتعرى وتولج الأصابع في استه لابراز القهر كما في (اللجنة) او تقديم بطل مستقبلي مشوه، بعد اغتيال بطل الحاضر في (وباء) هاني الراهب.

هكذا يصاغ المثال الجمالي لدعاة التجديد، التأفف من الشجاعة والرجولة بل والفحولة بمعناها الحسي الطبيعي ومواجهتها التجديدية بالتخنث وهز البطن والجذع وتسليم القفا للأعداء بهدف ادانتهم وفضحهم، فأي مثال جمالي ومعرفي وبطولي هذا هو النموذج الذي يقدمه صنع الله ابراهيم لواقع شعب مصر في «اللجنة»، ولو ان كاتباً جرد القوة الكامنة في هذا الشعب ممثلة بذلك الذي لم ترهبه الاستعراضات العسكرية، وخرج من بين هذه الحشود منتضياً سلاحه وموجهاً رصاصاته إلى صدر السادات وصدر حاشيته الموشاة بالنياشين الخيانية، لقالوا ان في ذلك تزييفاً للواقع ورسمه وفق الشعارات، وتغليفه باقمطة التضليل والتزوير، وتغييب الواقع لصالح الايديولوجيات والرغبات والأمنيات الذاتية.

مما لا شك فيه ان صنع الله ابراهيم اراد ان يقدم صورة فاضحة لواقع تهيمن عليه، عصبة فاسدة في ضميرها الاجتماعي والوطني وذلك باستخدامه للكوميديا السوداء والدلالة المعاكسة للجملة، إلا أن الفنان، الذي لم يعنه تحقيق وعيه الفردي بالوعي الاجتماعي، هو بالضرورة الأساس والمحصلة، لذلك

الانطحان الكابوسي للفرد أمام المجتمع واستسلام المثقف المهزوز والجزع وتسليم القفا للجنة. بينما ابن الشعب، وهنا تكمن المفارقة، يختار بطولته غير آبه بكوابيس الفن هذه.

إن (أنا الراوي) في كل اعمال صنع الله، وبتنوع وظائفها الروائية لا شك في أن كل عناصرها الأولى لها صدى في الواقع، سيما في «تلك الرائحة» و«نجمة اغسطس» وكل شخصيات حنا بمختلف وظائفها الروائية لها العناصر ذاتها. من الطروسي - فارس - فياض - خليل - المرسنلي - سعيد حزوم، ليس هنا وجه المفارقة او التمايز، فمهما اوغل التخييل في مفازات الفضاء المجرد فانه يتغذى إلى هذا الحد او ذاك من الواقع، فلا شيء يولد من لا شيء.

غير ان التجربة التخييلية عند حنا تسعى للقبض على خبث الواقع وضروراته، بل من خلال الكشف عن الامكانيات الاسطورية في الانسان بينما تأسطر ضرورات الواقع على حساب تقزيم الانسان عند صنع الله.

والاشكالية هنا ليست تكنيكاً روائيا، بل ترتبط بشكل جوهري بطبيعة المنظور المعرفي والجمالي انها اشكالية اسلوبية والاسلوب لا يعني النسق اللغوي والمجازي، بل جملة عناصر الوعي والادراك في علاقتها بمادة المبدع، المادة الأولى (الواقع واللغة) والفنان هنا خالق تخلى عن تعاليه ليصنع كائناته من العناصر المادية بين يديه، والخالق يستدعي في تحققه تحقق مثاله، ابداع صورته، تجربته الانسانية الملموسة والمعاشة. وكما يمكن لبعض المخلوقات ان تتمرد على استبدادية خالقها، عندما يمنحها الحياة ويضع التحريمات والتوجيهات التي تصادر منها هذه الحياة، فإن المخلوقات الروائية كثيراً ما تتمرد على استبدادية الروائي عندما يقع في تناقض الخلق، منح الحياة ومصادرتها بالتحريم والتوجيه.

ان حنا الذي تعلم الفلسفة من الحياة والممارسة، منحته تجربته تلك عشق الحياة فمنحها لشخوصه، فأتت مثالاً له ومثالاً لما يريد ان يكونه غير انه يجسدها، ويريد ان يكون على شاكلتها، وان يسافر في البحر بحثاً عن الحياة، ولذا

فشخوصه جميعاً، تحمل فضولاً لاكتشاف العالم من حولها، حيث ليس في روايات حنا شخصية جاهزة، انها تتفاعل مع ما حولها وهي دائماً تبحث وتتعلم كالمرسنلي يتعلم من تجاربه، من الطبيعة من شكيبة، وعندما يغادره الوحش الذي فيه، يمتلك سر الانتماء، يمتلك رؤية مختلفة لحاضره وماضيه، وكم ندم على ما فرط في حياته والشاب في «الشمس في يوم غائم» يتعلم من الخياط وعبر الفن يريد تحطيم كل ما يعيق تفتحه الانساني لامتلاك سر الحياة وسر انسانيته، وهويتعلم الفلسفة على الطبيعة، يثور على كل ما هومغلق، الكازينو، العادات والتقاليد والسمعة الحسنة، تثور الحياة في داخله لتجتاح كل ثوابت طبقته المتفسخة، لكن للتاريخ قوانين، فتتبدد الرغبة امام غريزة الانتماء الطبقي، يريد ان يمتلك سر الجمالية الانسانية التي تتعالى على كل ما يمت إلى قيم التبادل بصلة لكن هذه الارادة الفردية تربطه بقوانين التاريخ، بذلك يمتلك حنا سر الجمالية الانسانية، لا جمال مع التملك، ولا سموا مع الركض الذليل وراء الربح ولا شجاعة مع الجشع، ولا فحولة مع الخسة والدناءة وعندما ادرك المرسنلي هذا السر امتلك معناه الجمالي، لقد ابطلت شكيبة مفهومه عن ان المرأة مثل البطيخة، مثل المجدرة، إذا جاع أكل منها والسلام، ابطلت مفهومه السلعي عن الحب، فامتلك الانسانية، وهكذا تتفتح فلسفة الحياة عن حقائق جوهرية ان الحب والفن نقيضان لمفهوم التبادل السلعي، فلا يمكن لمن يمتلىء قلبه جشعاً ان يتسع هذا القلب للحب والفن والجشع معاً.

فياض ايضاً يتعلم بقسوة ومعاناة شديدة، يريد ان يمتلك المثال الجمالي البروليتاري، فيدخل في معركة قاسية مع نزعة البرجزة الصغيرة المترسبة في داخله، ومن خلال هذا الصراع الدرامي الحاد، يبلغ معنى الانتماء، فيقرر العودة إلى الوطن كما عاد المرسنلي.

المثال الجمالي في الثلاثية (حكاية بحار ـ الدقل ـ المرفأ البعيد):

مما لا شك فيه ان المادة الخام التي تشكل متن حكاية البحار في الثلاثية، هي بحث سعيد الحزوم عن أبيه صالح الحزوم، الذي اختفى عندما كان يغوص

إلى اعماق البحر مفتشاً في انحاء السفينة الفرنسية الغارقة عن صفائح الغاز لتقديم العون لبني قومه الذين يشكون العوز والفاقة.

وتنتهي الرواية دون ان يتمكن سعيد من العثور على أبيه.

وفي رحلة البحث عن الأب التي تدوم سنوات طوالاً من السجن والتغرب والمغامرة كان يصدم خاص سعيد، بعام المجتمع، وتتقاطع حكاية بحثه الخاص عن ابيه بحكاية بحث المجتمع عن هويته الوطنية، بداية من المواجهة مع الأتراك مروراً بالفرنسيين انتهاء ببداية السبعينات.

صالح الحزوم يسكن ذاكرة ابنه سعيد ووجدانه، وتتجرد صورة الأب لتصبح مثالاً اجتماعياً وروحياً أعلى لسعيد الإبن، يريد أن يكون على شاكلة أبيه بحاراً شجاعاً يركب البحار ويتحدى اعاصيرها، ويقاوم اعداء وطنه كما فعل ابوه في مواجهة الاتراك والفرنسيين، حيث يسجنه الاتراك ويعيش فاراً متخفياً طريد المستعمرين الفرنسيين.

وفي كل خطوة كان يخطوها سعيد باتجاه المثال كان ينهض الواقع دونه، نرغبة التفتيش عن مثال في الماضي، كانت تصطدم بمعطيات حاضر مختلف، بنمطه وعلاقاته وطبيعة الصراع فيه وكلما أوغل في البحث والتنقيب كلما فر المثال، واستحال القبض عليه.

سعيد الحزوم يريد القبض على سر الحياة والتجربة، بالعثور على ابيه، والحياة والتجربة كل يوم تقدم له البراهين على استحالة مواجهة الحاضر بمثال الماضي، مهما حمل هذا المثال من غنى ومغزى، فانه يعكس مغزى عصره.

فمعادلة الصراع غدت اكثر تركيباً وتعقيداً، كان يكفي للحس الوطني الشعبي ان يدفع صالح الحزوم لاعلان المواجهة ضد الغرباء عن الوطن، لكن الغرباء خرجوا، والوطن بقي كما هو عليه، فسيد المراكب هو السيد، والبحارة هم البحارة، والفرنسيون خرجوا، وحل محلهم لصوص جدد من أبناء الوطن ذاته، وهنا تبدأ تجربة جديدة ومعاناة جديدة وتساؤلات جديدة في رأس سعيد لم يعد

بامكان ابيه أو تجربته ان تقدم الاجابات على تلك الأسئلة، وفي ثنايا مثال الأب ينهض مثال جديد وهو النقابي قاسم العبد الذي يناضل بين العمال بدأب النمل وصبر الجمل.

وبين هذين المثالين تتأرجح شخصية سعيد، فعندما يقترح عليه قاسم ان يعمل في معمل التبغ يستنكر ان يعمل حمالاً، فأبوه أوصاه أن يكون بحاراً ومناضلاً، وهو يوافق على اقتراح الريس عبد الحميد ان يعمل على مركب زيدان، وعبد الحميد هذا من الكتلة الوطنية وكان يرى ان قاسم يستحق الشنق.

راغب درويش المهرب العالمي، حاول ان يجر سعيد إلى طريقه، لكن سعيد أبى ان ينزلق إلى حضيض راغب.

شخصية راغب كانت امتحاناً لاستعدادات الشخصية المركزية، واحتمالا التحولات في مصائرها، وقدرتها على مواجهة وتحدي ظروفها.

ان سعيد الذي ينمذج خاصية الموقف للبورجوازي الصغير، في خياراته الاجتماعية والسياسية، لا ترصد شخصيته وفق معايير الأخلاق البورجوازية الصغيرة، بل وفق معايير الأخلاق الشعبية.

ان هذه المسألة تحيلنا إلى موضوعة أساسية في أدب حنا مينه، وهي ان حنا قد أرسى في أدبنا خاصية ابراز السمات الشعبية للشخصية الروائية على الرغم من مقاربته لها طبقياً على صعيد ممارستها الاجتماعية وسيمائها الذهني والثقافي.

فعالم المعاناة الروحية لشخصياته هو مجال المشاعر الانسانية الطبيعية البعيدة عن الزهدية والرياء والتظاهر الكاذب وعن الفجاجة والحذلقة التافهة، ان مجال معاناة هذه الشخصيات هو مجال المشاعر المتشحة بالوان الواقع وظلاله ونكهته الخاصة.

فهو إذ يقارب الشخصية من خلال تحديد سماتها الاجتماعية الطبقية يبقى مصراً على الكشف عن المعدن الخام الشعبي فيها، الذي يتعالى على النذالة والخسة والدناءة، وهو بذلك يستجيب لاندهاش ابداعي بالتجليات القوية

للنشاط الانساني الخلاق، وتحليق الروح الانسانية الوثابة، ويرى في ذلك الأدلة المفحمة على رسالة الانسان الروحية في الحياة، وقدرته على التمرد على شروط استعباد الظروف، فبقدر ما تخلق الظروف الناس، يخلق الناس الظروف على حد تعبير ماركس.

فسعيد حزوم الباحث عن مثاله الوطني الكفاحي في ابيه حتى درجة التماهي في نموذجه، يفر منه هذا المثال بفرار الزمن الذي كثف صالح الحزوم أعلى خصائصه، فيعجز سعيد عن امساك هذا المثال، وتجتذبه الصورة الكفاحية الدؤوبة للمناضل النقابي قاسم العبد لكنه يعجز عن التقاط السر الروحي والاجتماعي الكامن وراء هذا الدأب النضالي، بل يتبدى عن موقف جبان عندما يمارس جريمة الصمت أمام اغتيال قاسم العبد وبذلك فهو يبدو قاصراً لا عن تملك نموذج قاسم فحسب، بل عن تملك موقف شجاعة أبيه صالح الحزوم أيضاً.

فسعيد يعلن ان «السجن أسهل، الثورة أسهل، ننتصر أو نموت، النصر مفهوم، والموت مفهوم، لكن الدأب اليومي دون تأفف ودون تراجع، بدأب النملة، بصبر الجمل، فهذا ما لا أطيقه، ولا أقدر عليه».

حتى هذا الموقف الذي يعكس ثورية البورجوازي الصغير الذي يريد كل شيء للتو، أما كل شيء، أو لا شيء، يعجز سعيد ان يعبر عنه عندما يداخله الخوف من اتهامه بقتل قاسم فيخلد إلى الصمت، لكن صمته لن يفيده حيث يبعد بعد أيام عن عمله كحارس للمنارة. ان هذه الخصائص النموذجية للبورجوازي الصغير لا يدفعها الكاتب إلى ذروة النمذجة، بل يمنحها طابعاً تعميمياً أوسع لتشمل خصائص النموذج الاجتماعي للقطاعات الأوسع في المجتمع، منقباً عن معدنها الشعبي الذي لا يمكن إلا وأن يكون معدناً وطنياً.

ولعل الحس التاريخي الموهوب للكاتب، يمنحه تلك القدرة على التشخيص الاجتماعي الدقيق لخصائص التكوين الطبقي لمجتمعنا، فالبورجوازية

الصغيرة لم تتبد عن تمايزها التكويني طبقياً وايديولوجياً وسياسياً ونفسياً إلا بعد مرحلة الستينات.

ان عدم تبلور القوى الاجتماعية في الفترات الزمنية التي يجسدها حنا فنياً، تدفعه إلى عدم وضع حدود صارمة في معايير تحديد السيماء الطبائعية والذهنية وفق الأسس الطبقية - الانتاجية.

فالانطلاق على سبيل المثال من وجهة نظر طبقية بحتة لتقييم الطروسي، تؤدي بنا إلى وصفه بالبورجوازي الصغير الذي يسعى الى امتلاك مركب، فهو لا يقبل إلا وأن يكون ريساً.

بيد أن الانطباع الرئيسي الذي تخلفه شخصية الطروسي في وجدان ووعي القارىء أنه يشكل الكثافة النوعية لعصارة الروح الشعبية ووجدانها ومزاجها وقوتها الملحمية.

من هنا نرى ان الخصائص البورجوازية الصغيرة التي تحدد سيماء سعيد الحزوم تتوسع لتشمل النموذج الاجتماعي الجماهيري في سيرورته لامتلاك هويته واختيار مصائره، فعبر مصيره تتحدد مصائر الانسان المجتمعي عموماً في مرحلة زمنية محددة. وإذا كان الشعب لا يظهر كقوة اجتماعية قادرة على احداث تأثيرات ايجابية كبرى في المجتمع، فان تصوير الكاتب لـ «يقظة» هذا الشعب (الطروسي - المرسلي - سعيد) تشكل حلقة جوهرية في الاستيعاب الفني لأهم اتجاهات التطور الاجتماعي. ان المثال ليس صورة مجردة خارج الواقع، وهو عندما يكون كذلك فانه يغدو مثالاً ميتافيزكياً على حد تعبير لينين.

فان عجز المثال الماضوي المتمثل بالأدب «صالح الحزوم» أن يجيب على اسئلة سعيد الراهنة، وإذا عجز سعيد عن استيعاب مثال قاسم الذي يتجاوز سقف وعيه ومستوى شروط تطوره الاجتماعي، فان المثال هنا يغدو عنصراً متكوناً في حركة الحاضر، انه ينفتح على احتمالات تختتم بها المرحلة الزمنية التي تكتنبها

الرواية وهي بداية السبعينات، فينشأ السؤال في رأس سعيد ويلح عليه وهو في طريقه من جديد للبحث عن ابيه:

- ترى.. يقتلعون الشجرة من جذورها هذه المرة؟

ان حنا مينه يصيغ مثاله الجمالي من نسيج علاقات الواقع، والمثال عندما يكون انسانياً لا ميتافيزيكياً فهو مشروع في سيرورة الكفاح الانساني.

وفي رحلة التعلم واكتشاف الحياة، يتم الحوار واللقاء بين الكاتب والقارىء وحنا استطاع ان يمتلك اسلوباً روائياً في مستوياته المتعددة التعبيرية والبنائية والدلالية مكنته من الاتصال بأوسع قطاع من القراء بتنوع مستوياتهم الثقافية والفنية، وبذلك فلقد تمكن من صياغة مخاطبه النوعي ونقصد بـ [illegible] النوعي، القارىء الذي لا تستعطفه الكتابة وتتملق عواطفه وافكاره الجاهزة، ولا تمسح بهمومه المياومة، اوتسخر منها، ولا تتعالى فتتهمه بالغباء والحمق، ولا تزاود فتتهمه بالعجز والجبن، ولا تتوتر وتتشنج فتتهمه بالخمول، انها الكتابة الديمقراطية حقاً التي تفتح معه حواراً صميمياً حميما، حوار القلب للقلب، العقل للعقل، والوجدان للوجدان، انها همس وتحريض، توتر ورفق، شاعرية تنثر الحياة دون تبسيطها، ونثر يبحث عن الايقاع الشعري في مدركات الحياة وافعال الناس، في فضاء الطبيعة وايقاعاتها، في البحر، في الغابة في العواصف والريح وثورة الامواج، كل ذلك تحققه الكتابة باستجابة حقيقية لمدلولها، والمدلول هنا ليس فكرة، اوعظة، اوحكمة اخلاقية انه الأشياء في تواجدها وتضاريسها الصلبة، حتى الانسان يمتح مغزاه الاخلاقي من نواميس الطبيعة في حقيقتها الأولى فالشخصيات تلتحم بحيزها وتقيم معه اتصالاً وتفاعلاً، ولذا فهي كالبحر في بساطته وعنفوانه، في جفائه وغضبه، في اريحيته وانحساره، واللغة تستمد خصائصها، لونها، رائحتها، من هذه العوالم وليس مرجعها قاموساً يفقدها الحياة، ولا ذات متضخمة الانا تظن انها ستغير العالم باللغة، بل مرجع هذه اللغة

سياق محدد ملموس، متضمن في علاقة الفاعل بالفعل، علاقة الشخصية بحدثها ونوعيته، في اتصالها بالواقع الموصوف والمسرود وخصائصه، بذلك تحقق الكتابة ديمقراطيتها، وتتخلى عن فوقيتها التلقينية الوعظية، وتصيغ مخاطبها النوعي، عبر اتصاله بمثالها الجمالي الانساني، وبذلك ينشأ الحوار بين القارىء والكاتب والبطل، وعبر هذا الحوار واللقاء تتحدد المثل الجمالية لكل منهم، والكتابة الحقة القادرة على طرح مثالي جمالي يدعو القارىء إلى الاتحاد به، أو اتخاذه قدوة في سير ورة امتلاك تجربته الانسانية والجمالية والقارىء المدعو إلى المشاركة في تحقيق مادية اللغة كفعل انساني معاش، يجد نفسه معنياً في خوض التجربة، والمثال الحامل لمغزى التجربة يدعوه لمعاناتها، ولا يبلغه الرسالة تبليغاً، ففياض الذي يريد تغيير العالم بالكلمات النارية يكتشف عبر خليل، ان العالم لا تغيره الكلمات حتى ولو كانت بركانية، فيسقط الوهم البرجوازي الصغير عن الهالة القدسية للغة المطبوعة، للكتابة التي تضع نفسها بديلاً للممارسة، فينخرط فياض في معمعان التجربة ليتطهر بنيرانها. من أجل بلوغ التناغم في الموقف، التناغم بين الوعي والممارسة، النظرية والفعل، فالعالم لا يتغير بالتأمل الثوري، فممارسة الحياة وعياً وفعلاً ثورياً هي المعيار. وفياض في حملته الحياتية على تأمليته النظرية، في سعيه الدؤوب لامتلاك صفة المثقف العضوي المندمج فعلاً بالقوة المغيرة، بالمثال الجمالي الجديد لعالمنا المتمثل بالطبقة العاملة، لا يخوض صراعاً داخلياً ذا صفة مونولوجية، بل ذا صفة ديالوجية تفتح الحوار الحر والديمقراطي مع القارىء لمشاركته في السعي لامتلاك المثال الجمالي، ومثال الفعل الجمالي في عصرنا، هو الفعل الثوري حقاً. والمخاطب حر في اصغائه لأصوات الرواية، وحريته هذه تحددها مراجعه الطبقية والثقافية والنفسية، فهو اما ان يسمع الصوت الروائي الصارم، البات القاطع لـ (خليل) او سماع فياض ان كان فياض مثاله ـ وهو يروي ويمثل سير ورته الخاصة في امتلاك نموذج خليل على طريقته الرومانتيكية الخاصة أيضاً.

الربيع والخريف: المثال الرومانتيكي الوطني

هي آخر روايات حنا، وهي تشكل انزياحاً نسبياً في تجربة حنا الروائية، فالمكان الروائي بودابست، والشخصيات مجموعة مثقفين وطلبة، والموضوع الروائي هو اضطرار (كرم) الكاتب للهجرة عن الوطن لأسباب سياسية:

موضوع الرواية هذا يتفرع مضمونياً إلى عدة محاور دلالية:

١ - محور لقاء العقلية الشرقية بالعقلية الغربية عبر علاقة الرجل بالمرأة.

٢ - محور عيش المناضل ظروف النفي بانتظار العودة إلى الوطن، وامتحان الذات المناضلة.

ولعل المحور الأول هيمن على مدى صفحات الرواية، واتى المحور الثاني انعكاساً بسيطاً للأول.

ان الاشكاليـة الاجتماعيـة التي تصدت لها الرواية، انعكست على بنائها بشكل ملموس.

فإذا كانت رحلة المناضل في (الثلج يأتي من النافذة) تشكل المحور الرئيسي لبناء الرواية، وغدت العناصر الروائية الأخرى مجرد عوامل في اغناء تجربة امتلاك الموقف عبر ممارسته، وبلوغ المثال الجمالي الثوري المتمثل بـ (خليل)، فان رحلة المناضل في (الربيع والخريف) هي رحلة الشرقي - الذي يحمل تشوقه للحرية والمرأة والخمر - عن أجواء القمع في بلاده، فهي رحلة امتحان الموقف في مواجهة الذات وقد تعرضت لتحديات الحاجات المتحققة في مجتمع اشتراكي.

فكرم الذي رحل إلى الصين وجمع ثروة كبيرة من التحف، وانتقل إلى المجر ليدرس اللغة العربية في جامعاتها، تمتصه حياة الدعة والملذات.

في البداية وهو المشبع بأفكار مسبقة عن اسطورة الفحولة الشرقية وسحر عالم الشرق وغرابته الذي يدفع بالنساء للتهاوي أمام طقس الفحولة وسحر التحف الشرقية الصينية والكرم العربي، فتهيم به الطالبة الجامعية (بير وشكا) والفنانة (ارجي) التي يلتقيها صدفة، وتبادر هي إلى دعوته لبيتها.

مما لا شك فيه أن نوعية العلاقات القائمة بين الشخصيات في عمل روائي ما هي التي تحدد سيماء الممارسة الاجتماعية والوعي الاجتماعي والثقافي للشخصية، ومن نسيج هذه العلاقات يتحدد منظور الروي سردياً ودلالياً.

فكرم هو بؤرة السرد ومركز كثافته، كما هو بؤرة تكثيف خيوط حركة الواقع المصور فنياً. فياض في (الثلج يأتي من النافذة) يعيش تجربة عاطفية مشبعة برومانتيكية المرحلة الاجتماعية التي كانت شغوفة برومانتيكية البراءة، والعذرية، وهي تعكس في الآن ذاته ظروف المناضل المنفي لتمتحن نزعة التأليه البورجوازي الصغير للرفاه واللذائذ، بل ليزيد خبرته النضالية مضاء، فيعيش القارىء مع فياض ظروف التشرد ومعاناته وقسوة حياة النفي والبعد عن الوطن، بينما يحسد القارىء (كرم) على سعادته بالمنفى، بل ويتمنى نفياً مماثلاً، نظراً لتلك الصورة الشاعرية الدافئة التي يصيغها الكاتب للحياة في بودابست.

حقاً أن ظروف النفي متباينة من حيث الخبرة الاجتماعية لفياض الكاتب الشاب المتحمس الذي يبحث عن مثاله في النموذج الثوري الفولاذي لخليل، وكرم الأستاذ الجامعي الكهل والكاتب الذي غدا معروفاً، القادر على اطلاق الحكم والتقييم للتجربة الاشتراكية في المجر وتقييم المهاجرين لها من نيلسون الانكليزي الذي يقرأ الأدبيات الاشتراكية وهو يتشمس وأمادو الايطالي الذي يقضي وقته في تركيز المظلة فوق سرير ابنه، وحميش العراقي الذي يتاجر في السوق السوداء.

فياض كان يتعلم في المنفى، وكرم يعلم وفياض كان حريصاً دائماً على كسب رضى وثقة خليل، ومعظم المونولوجات الداخلية لفياض كانت تشكياً صامتاً من صراحة خليل قسوته على نفسه وعلى الآخرين بينما كرم يلقى العناية والحفاوة من الجميع بعد أن نضجت تجربته ونظرته إلى الحياة وخفت قسوته على نفسه مستشهداً بديمتروف (تسلوا أيها الرفاق، فالطريق طويل) مؤكداً على

ضرورة عدم الجلوس على الأعصاب، ولكن يعلن أنه لن يجلس على مؤخرته، لا مبالياً، ولن يديرها، كثور، لآلام شعبه، ووطنه والبشرية المعذبة.

ان قسوة فياض ومعاناته كانت نتاج الوسط المنفي له، لبنان، بينما كرم يتحدث عن النفي في بلد اشتراكي لا يضطر فيه المرء للمعاناة.

فالرواية بمقدار ما تحقق وضعاً سردياً لنثريات عالم متخيل فنياً، بمقدار ما تنتج وضعاً اجتماعياً لنثريات واقع متحقق فعلياً أو ممكن التحقق.

وإذا كان هناك منظور للراوي يتحدد في موقعه من الأحداث القصصية، ونوعية علاقاته بالشخصيات الأخرى.

فان هناك منظوراً للروائي يتحدد في موقعه من الأحداث الاجتماعية، موقعه منها، ومن الفئات الاجتماعية التي تشارك بها.

فإذا كان هناك خلاف، وتفاوت في منظور راوي الأحداث في (الثلج يأتي من النافذة) والراوي في (الربيع والخريف) فإن هناك تفاوتاً في منظور الروائي، وقد نعل الزمن فعله، حيث تأتي الرواية الثانية بعد عقدين من الزمن تقريباً.

ما هي مظاهر التفاوت في منظور حنا للعلاقات المتجسدة روائياً والمعكوسة اجتماعيا في تلك المسافة الزمنية بين الروايتين؟

مما لا شك فيه سيجد القارىء في الرواية الأولى، (الثلج يأتي من النافذة) المحور الاجتماعي اكثر درامية وحدة، وهو البؤرة السردية التي تكشف فيها كل عناصر البناء الروائي، بينما يرى في الرؤية الثانية كيف يبرز المحور الفردي للشخصية الروائية وقد أصبحت الناظم الرئيسي الذي من خلاله تتجمع العناصر، وتكتسب وظائفها، مدلولاتها.

أن شخصية كرم تتقدم كشخصية مكتملة، هي المثال في ذاته، بعد أن كانت في معظم روايات حنا تتعلم، الطروسي يتعلم من كامل، الشاب يتعلم من الخياط، المرسنلي يتعلم من عبعوب، والطبيعة وشكيبه، فياض يتعلم من خليل، الفتى في (بقايا صور) يتعلم من سبير و الأعور، وفائز الشعلة، سعيد الحزوم

يتعلم من تجربة أبيه الوطنية المتقاطعة مع تجربة قاسم الاجتماعية الطبقية.

صحيح أن كرم ينصت بتواضع لضياء التركي، ويستجيب لنصائحه بأن لا تبتلعه حياة الغربة، ومفاتن حياة الدعة في المجتمع الاشتراكي، ويذكره دائماً بأنه يسكن غرفة ناظم حكمت، وأن عليه أن يواصل شرف الرسالة لسابقه، وكرم يعترف عبر مسيرته بأنه معطل داخلياً على مستوى الحب والابداع، فالحب والابداع يكونان هناك في أرض الوطن، وهو غير قادر على الكتابة إلا في تربته ومناخه، لكن هذه الدلالات لا تتأتى الا في خطاب الشخصية حواراً أو منولوجا، بينما علاقات الحضور الروائية من حدث وفعل قصصي فإنها لا تسجل عيانياً سوى مغامرات كرم مع بير وشكا وأرجي ويكاد كرم أن يخسر في معركة امتحان الذات ذاته، ولم تعد امرأة الحلم الموازية للوطن الحلم قادرة على شده مما غرق فيه، حتى كان الحدث المزلزل، وهو هزيمة حزيران الـ ٦٧.

ويأتي الحادث الواقعي، المفجع في واقعيته، ليهز العالم الفردي لكرم، ليستفيق من خدره ويعلن أنه سيعود الى الوطن، مهما كلفه هذا الأمر من نتائج، وقد كلفه فعلاً، حيث أنه يستقبل في المطار مخفوراً محمولاً بسيارة جيب، وفيما السيارة تمضي، نظر من فتحتها الخلفية الى السماء...

«كان القمر مشعاً، كان يغمر الكون بضياء أبيض. حدق فيه. ظل يحدق فيه، خيل إليه أن القمر في نقطة يعرفها. اتسعت النقطة. ارتسمت... ظهر ما يشبه الوجه، ظهرت على الوجه ابتسامة.. وابتسم بدوره قائلاً: «جنية القمر سافرت معي...» وأغمض عينيه على سعادة لم يعرفها من قبل».

ان هذه الخاتمة الوصفية التي تفيض بثقة وتفاؤل رومانتيكي تفتح الرواية على احتمالات عديدة قابلة لقراءات متنوعة.

هل هذه الثقة الرومانتيكية امتداد للمحور الأول ذي الخاصية الذاتية، بعد ما وجدنا الراوي مشدوداً ابداً الى امرأة الحلم الموجودة هناك، خارج الغربة،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في الوطن، وهي جنيـة القمـر التي تسـافـر معه وتخفف من وطأة مواجهته للعسف والقهر في الوطن.

أم أنهـا نتـاج موقف صحـوة نضـاليـة عارمـة تريـد في تعويضها عن كسلها واسترخائها واستسلامها لملذاتها أن تسخر من السجن والسجان؟

أم هي تعود الى انطلاقة منهجية تتعلق بموقف الكاتب من الفن ودوره في تصليب الموقف الانسـاني ودفعه للتعالي على المعوقات التي تقف في وجه رسالته، أي أنهـا رومـانسيـة ثوريـة تنطلق من أن العسف والاستبداد لا يمكن أن ينالا من الموقف الثوري للمناضل، وأن الثوري المرتبط بقضية المستقبل، لا تبهظه آفات الحاضر.

أيـا كانت القـراءة، وأيـا كان المـدلول، فإن الاتجاه العام للدلالة يشير الى رومانتيكية وطنية تبلغ حد الصوفية.

وهي نهاية تلتقي مع نهاية «الثلج يأتي من النافذة» في كون الاثنين يعودان الى الـوطن عودة تحد نضـالي للقمـع، غير أن مآل فيـاض انتهى بقـرار العـودة والتصميم على عدم المغادرة، بينما كرم يعود، والمصير هو السجن المتحقق روائياً، ومن هنا فإن المفارقة تتفتق عن بعد تراجيدي ولا تخفف منه الخاتمة الرومانتيكية.

فأية مأساوية يعيشها المثقف الثوري في مجتمعات التخلف الاستبدادية.

فزلزال الهزيمة الوطنية يهز كيانه، ويشعره بمسؤولية كبرى، فيغامر بالعودة الى الوطن بروح فروسية تجابه بغدر جبان، السجن.

الزلـزال يهز كل شيء إلا السجـون، فإنها باقية برسوخ، والممارسة القمعية لا يهزها الا تهديد سلطانها، فلا قيمة لكل الهزائم ما دام سلطان السجن مستقراً، فلا هزائم ولا يهزمون.

وفي عودة كرم الى الـوطن، تحسم معـركـة امتحـان الـذات الثـوريـة أمام مغريات الرفاه وتتوج الصفة الوطنية والنضالية كخصيصة جمالية للانسان المنتمي.

واذا كانت الشخصيـة الـروائية الذكورية تمتح صفاتها وخصائصها وقيمها

ومعانيها من صورة البحر كفضاء روائي، وكحقل دلالي، ومجال للممارسة الاجتماعية والانتاجية، الا ان البحر يتجاوز حدوده كمكان روائي، ليتحول الى عامل روائي يتأنسن عبر المخيلة الاسطورية التي تبعث الحياة بالجماد، والصورة الفنية عند حنا دائماً ذات طبيعة احيائية تستنفذ عصارة الاندماج العضوي بالوجود وهذه الخاصية التعبيرية تندرج في اطار اسلوب حنا بناء وتركيباً وتشكيلاً ورؤية للعالم.

ان موضوعنا هذا لا يتسع لايراد الشواهد، والتوقف التحليلي لدراسة عناصر الصورة، لكن لنلاحظ هذه الانسنة للبحر التي تعتمد المخيلة الاسطورية الاحيائية في روايته (الدقل) البحر هو الذي يعرف، ويهدر على الصخور معلناً احتجاجه، غضبه ثورته المضمرة» ص (١٧٤).

«البحر العميق الاخضر، سيكون رحيماً بالناس، كأب طيب يعطي اسماكه للصيادين» تقول الأم «البحر أخذ نصيبه منا، فريضته علينا انتهت» ص (٢٧١).

«حرية البحر لا تتحقق مع عبودية الملكية الخاصة التي يتصرف بموجبها الريس عبدوش كسيد» ص (٣٠٦).

هكذا تسقط الصفات الانسانية على البحر، فتجعله اليفا، قريباً، يناجيه سعيد الحزوم، الطروسي، والمرسنلي، ويستودعونه اسرارهم، فـ (البحر يدفن القصص في صدره، وهو كتاب، وقصص الناس على صفحاته، وعلى سعيد الحزوم ان يتعلم الحياة من قوانين البحر، فعليه أن يتعلم من الموج الاصرار، فالموج يرتد عن الرمل ويهاجمه من جديد) ص ٣١٥.

وهكذا لو قمنا برسم حقل دلالي للمفردات التي تتضمن دلالة البحر لوجدنا في كل صفحة من صفحات الثلاثية (حكاية بحار ـ الدقل ـ المرفأ البعيد) ما يوحي بالبحر حتى وان كان السرد والوصف لا يشتمل على موضوع البحر، فإن المفردات البحرية ستدخل دائماً طرفاً في الصورة التعبيرية، انها في اغلب الصور

تغدو المشبه به والمفردات البحرية كمشبه به تشتمل على كل ما يتصل بعالم البحر وموضوعاته وأشيائه.

وبذلك يغدو البحر لا مجرد مكان روائي أو تزييني، بل هو فاعل روائي تمتد فاعليته لتؤثر في رسم السيماء الذهنية النفسية والاخلاقية لشخصيات روايات حنا فالبحار لا يمكن أن يكون بخيلاً لأن «البخيل لا يدخل مملكة البحر. البحر كريم» ٢٨١، «والبحار يعيش الحاضر ويمنح الذات للشيطان» ٢٨٨، «وعزاء سعيد الحزوم انه لم يقتنص زوجة بحار، فهو لم يخن اخلاق البحر» ١٩٢، «ومن تهزمه العاصفة مرة ويبكي كامرأة ليس بحارا» ٢١٣. فالبحر جبار، البحر ملك، والبحر لا يلد انسياً، البحر اله عادل، وامرأة البحار لا تسأل زوجها اين كنت، والبحار مقامر، مراهن على المجهول. ان هذه السيماء الذهنية والنفسية والاخلاقية، ليست مثلا تخص علاقة البحار بالبحر فحسب، بل هي مواز للمثل الجمالية الانسانية، فالشجاعة والجرأة والكرم والامانة والشهامة والصدق علامات تكتسب صفة المثل الانسانية المستمدة مغزاها من قوانين الوجود وخصائصه. فالشجاعة والصدق والامانة هي مثل انسانية سامية لا تخضع كقيم مجردة لاختلاف انماط الانتاج، غير أن تمجيد هذه المثل في كتابة حنا، ليست تمجيداً مجرداً للفضائل، إنها مرتبطة بسياق الممارسة الاجتماعية للبطل التاريخي المجسد لخصائص عصره وقيمة النموذجية، فهي ليست مواعظ، انها مجال صراع وكفاح من أجل امتلاكها وتمثلها. فهذه القيم تدخل في عناق صميمي مع الشخصية المكافحة في سبيل التحرر الوطني والاجتماعي والانساني ولا يمكن للامنتمي، وللمعيق لحركة التقدم ان يتصف بمثل الصدق والامانة والشجاعة. ان كتابة حنا التي تركز سبرها على اكتشاف جوهر شخصيتنا الشعبية وما تقاسيه من هجوم شرس على قيمها لوأدها واغتيالها في داخله، واحلال قيم الانحطاط القائمة على السعي الذليل وراء المكاسب والخلاص الفردي، وتقزيم الاحساس بالكرامة والكبرياء، والتزلف والتسلق، ان تسيد العلاقات السلعية والاستهلاكية التي لا

تقوم على الانتاج هو تدمير لاهم مزية انسانية وهي مزية العمل وكل هذا التدمير للقيم الذي يسعى إلى قتل الطروسية في انساننا الشعبي، يجابهه حنا بإحياء هذه الروح الطروسية التي تشع كقيم ومثل جمالية في معظم ابطاله الروائيين.

أخيراً نقول: ان المثال الجمالي الذي حققته الشخصية الروائية في أدب حنا هو تكثيف شامل للنكهة الوطنية المحلية، والروح الشعبية، والاهمية التاريخية، بحيث يتعانق الهم الفردي بالهم الوطني، عبر التماس الوعي وامتلاك العالم معرفياً في سياق التجربة المعاشة الملموسة، وهي بذلك تعكس الخصائص المميزة لعصرها والقوة الكامنة التي تحمل فعالية الممكن فيه، مصيفة مثالها الجمالي في مثالها الانساني التاريخي الكفاحي.

وأدب حنا يعكس مثالاً ساطعاً للكاتب الثوري، الذي لا تسكن الماركسية في رأسه، وتحت جلده الوجودية أو الفوضوية أو العدمية أو الانتهازية انه وكما قال عنه سعيد حورانية ـ «كان مثالاً لنا في الدمج بين النظرية والممارسة» لقد كان من الرواد الذين ساهموا في تمثل الماركسية لا كموقف سياسي فحسب، بل كرؤية معرفية وجمالية تتناسج في بنية حياتنا الاجتماعية والثقافية والروحية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وليد إخلاصي وتذهين الواقع

الحنظل الأليف شبكة التوازي البنائي - شبكة المفاهيم

هذه الرواية هي العمل السابع عشر لكاتب متنوع الانتاج الأدبي (المسرح - القصة - الرواية - المقالة).

تعود بدايات وليد اخلاصي إلى فترة أوائل الستينات ولقد اصدر حتى بداية السبعينات ستة أعمال بينها ثلاث مجموعات قصصية ومسرحيتان في كتاب واحد وروايتان، الأمر الذي يسمح بالذهاب إلى أن الكاتب كان قد أرسى مداميك تجربته الابداعية بتنوعها الانتاجي في فترة الستينات.

فعلى الرغم من امتداد عمر تجربة الكاتب، وكثافة انتاجه النسبي (حيث يبلغ مجموع انتاجه حتى الآن ٢٢ عملاً) ظل انتاج هذا الكاتب في منأى عن اهتمام النقد الجاد بالقياس إلى مجموع ما انتجه، بل وربما تقدم لوحة الستينات كتاب أقل منه انتاجاً وأقل منه دربة واتقاناً لصنعتهم القصية.

ما هو تفسير ذلك هل يعود إلى ان وليد اخلاصي ظل بعيداً عن المركزية الثقافية التي تتمتع بها دمشق وبيروت؟

أم أن ذلك يعود لمشكلة الايصال الفني على الرغم من أن انتاج اخلاصي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بعيـد كل البعـد عن الاغـراب أسلوبيـاً وبـلاغياً وبنائياً وهو من الكتاب القادرين بمهارة فنية فائقة على مرافقة قارئه حتى النهاية برهافة ولباقة وذكاء رفيع.

سندع الإجابة على هذه التساؤلات تنبثق من سياق التناول التطبيقي لاعمال الكاتب.

تقوم رواية الحنظل الأليف على عدة متوازيات بنائية مصممة بقصدية هندسية تتقنع بتلقائية وعفوية سردية توثيقية وتنزع إلى الايهام بالواقع. يتمثل موضوع الحكاية الروائية أو المنطوق السردي في أن المعلم وهو طالب جامعي يدرس التاريخ - يسمع حكاية، فيسجلها ويعتقل بسبب ذلك لأن هذه الحكاية تحمل أفكاراً هدامة ومن ثم يموت بالسجن خطأ حيث ينسون تقديم الطعام والشراب له، فعندما يشرب بعد ظمأ طويل يتلوى ويسقط ميتاً.

هذا الموضوع يقدمه الكاتب في ثلاث محاور سردية:

المحور الأول: الأنا السردية الأولى العالمة بما يحدث (الكاتب) والتي تدعي الحيادية والبحث عن حقيقة ما حدث.

المحور الثاني: أنا (الراوي) المعلم، وهو يتحدث أيضاً بضمير المتكلم، وهو المشارك الرئيسي بالاحداث، ومن خلاله تتقدم الشخصيات الأخرى، «جماعة القبو» (الرسام - المدير - الشاعر - آدم) وهو يعرف ما يحدث عبر مشاركته، إلا أنه يجهل ما سيحدث خارج إطار مشاركته والذي سيكمل الأنا السردية الأولى «الكاتب»).

المحور الثالث: آدم الشخصية التي تنضم إلى «جماعة القبو» والذي يروي حكاية مطولة عن اضطراره لمغادرة الغابة تحت ضغط رجال الأمير لكي ينتقل إلى القصر ويصنع مثالاً لهذا الأمير، ويغادر آدم القبو دون ان تنتهي حكايته.

وهكذا فنحن تجاه ثلاث متوازيات سردية، تتقاطع في نقطة رئيسية هي البحث، وهي بمقدار ما تتبين عالمها القصصي، بمقدار ما تفقد مغزى البناء ودلالة الوجود، ويبقى السؤال مشهراً قلقه في وجه الراوي (الكاتب المعلم وآدم)

فالذوات السردية الثلاث تذهب ضحية ما اقترفته من فعل، ففي اللحظة التي تصبغ شرنقة حضورها السردي، الفعلي، الانساني، فهي تكف عن مواصلة الحضور تتلاشى قبل اكتمال البناء أو على حوافه.

فالكاتب يبني القاعدة، عبر خطه لدائرة المعمار الفني. انه يبحث عن حقيقة ما حدث ببدأ الرواية بموت مجهول وانتهائها بالبحث عن سره. والراوي (المعلم) يبني جدران البناء وعندما يصل إلى القمة يتلاشى في طوايا البحث عن معناه المتمثل بآدم ذروة البناء في الروي وجذر الوجود في الأسطورة. وآدم يختفي نور بلوغ ذروة كمال البناء. فالقمة التي ستضع حداً للبحث عن أفق والتي يمثل آدم العنصر الوظيفي في توضعها تنسف فجأة في اختفاء آدم وضياع الخيار ولا يبقى سوى رغبة البحث المتواصلة في إعادة صياغة البناء، في اعادة صياغة الوجود. وإذا كان آدم يأخذ حيزاً كبيراً على المستوى السردي إلا أنه يتأتى دوره في إطار خطاب الراوي (المعلم) ومن هنا فإن حكايته تدخل كعنصر (تضمين مجازي قصصي) إنها الحكاية في القصة وكما تتضمن القصة الحكاية فإن الراويين (الكاتب - المعلم) يتضمنان في رحلة بحثهما عن الوجود والحقيقة شخصية آدم التي تتحول أيضاً إلى (تضمين مجازي).

وإذا كان المجاز في جوهره الدلالي هو اخضاع الغائب للحاضر، وكل موروث فقد مبر روجوده وفعاليته التاريخية والثقافية يتحول في وعي الاجيال اللاحقة إلى رمز.

فكيف وظف الكاتب رمزه هذا ليخضعه للحاضر؟

تقول الاسطورة بأن آدم طرد من الجنة إلى العالم الأرضي بسبب خطيئة انتهاك المحرم.

أما الأسطورة الفنية في الرواية فتقدم آدم على انه أجبر على مغادرة الغابة (جنته) إلى عالم البشر (قصر الأمير) باكراه رجال مسلحين قادوه لكي يصنع تمثالاً للأمير.

فالذوات السردية الثلاث تذهب ضحية ما اقترفته من فعل، ففي اللحظة التي تصبغ شرنقة حضورها السردي، الفعلي، الانساني، فهي تكف عن مواصلة الحضور تتلاشى قبل اكتمال البناء أو على حوافه.

فالكاتب يبني القاعدة، عبر خطه لدائرة المعمار الفني. انه يبحث عن حقيقة ما حدث ببدأ الرواية بموت مجهول وانتهائها بالبحث عن سره. والراوي (المعلم) يبني جدران البناء وعندما يصل إلى القمة يتلاشى في طوايا البحث عن معناه المتمثل بآدم ذروة البناء في الروي وجذر الوجود في الأسطورة. وآدم يختفي نور بلوغ ذروة كمال البناء. فالقمة التي ستضع حداً للبحث عن أفق والتي يمثل آدم العنصر الوظيفي في توضعها تنسف فجأة في اختفاء آدم وضياع الخيار ولا يبقى سوى رغبة البحث المتواصلة في إعادة صياغة البناء،في اعادة صياغة الوجود. وإذا كان آدم يأخذ حيزاً كبيراً على المستوى السردي إلا أنه يتأتى دوره في إطار خطاب الراوي (المعلم) ومن هنا فإن حكايته تدخل كعنصر (تضمين مجازي قصصي) إنها الحكاية في القصة وكما تتضمن القصة الحكاية فإن الراويين (الكاتب - المعلم) يتضمنان في رحلة بحثهما عن الوجود والحقيقة شخصية آدم التي تتحول أيضاً إلى (تضمين مجازي).

وإذا كان المجاز في جوهره الدلالي هو اخضاع الغائب للحاضر، وكل موروث فقد مبر ر وجوده وفعاليته التاريخية والثقافية يتحول في وعي الاجيال اللاحقة إلى رمز.

فكيف وظف الكاتب رمزه هذا ليخضعه للحاضر؟

تقول الاسطورة بأن آدم طرد من الجنة إلى العالم الأرضي بسبب خطيئة انتهاك المحرم.

أما الأسطورة الفنية في الرواية فتقدم آدم على انه أجبر على مغادرة الغابة (جنته) إلى عالم البشر (قصر الأمير) باكراه رجال مسلحين قادوه لكي يصنع تمثالاً للأمير.

آدم الأسطورة الدينية خلفنا نحن ذريته لنقاوم غواية الشيطان في ارتكاب
الخطيئة واقتراف المحرمات ولكي نمتثل للسلطة الإلهية.

أما آدم الأسطورة الفنية كان عليه أن يقاوم غواية المحرضين على الثورة
(الخطيئة) والامتثال لسلطة الأمير وتمجيده باقامة تمثال له. وبالتالي فنحن تجاه
متوازية مجاز بنيوي بعد التوازي البنائي التركيبي السابق، نقطة التقاطع بين المتواز
الأول والثاني هو آدم الذي يصيغ قمة الهرم.

هذا التقاطع يفضي إلى توازٍ آخر يقوم بين التزامني (الأحداث الجارية)
أمام انظار القارىء والذي يأخذ حيزها الزمني حيز القراءة، والتعاقبي المتمثل
بمجريات الأحداث غير المعاشة والسابقة لزمن السرد ذاته، هذا التوازي بين دالينَ
يتضمن بدوره محورين مدلولين الأول القصة المعاشة المجسدة لنثر الواقع وعلاقاته
ويشغله (المعلم - ليلي - الشاعر - الرسام - المدير - الأسدي).

والثاني محور الحكاية الاسطورة، المتخيل روائياً ويتمثل بحكاية آدم مع
الأمير وقتله للأميرَ ومن ثم لجوئه للسرداب والتقائه بأصحاب السلطة الشرعية
ومن ثم قراره في العودة معهم حتى لحظة اختفائه من سلسلة المحور التزامني، ان
شبكة المتوازيات البنائية الدقيقة هذه تقوم على شبكة من المفاهيم والأفكار وليس
على شبكة علاقات واقعية وهذا ما يؤدي إلى افقار الروي من مبدأ اساسي وهو
مبدأ الشمولية التاريخية فما هي مظاهر ذلك:

مما لا شك فيه ان وليد اخلاصي يتمتع ببراعة تكنيكية متميزة تمكنه من
اشادة صرح عمله بمزيج من العقلانية الصارمة والحساسية المبدعة، إلا ان تحكم
التذهين الذي يبني ويجرد ويرمز يدفع برواية وليد اخلاصي من غنى التاريخ إلى
اداء المسرح.

فالشخصية تستمد تشكلها الروائي من حركة المفاهيم لا من حركة الواقع،
وبالتالي عوضاً أن تتحول علاقات الشخصيات إلى تعبير مجازي (كناية) عن

الواقع تصبح كناية لعام مجرد من المفاهيم، ولا يشفع لهذه المسألة ان تكون هذه المفاهيم نبيلة وخيرة.

هذا لا يعني ان الكاتب يضع أفكاره على لسان شخصياته أو انهم يأتمرون بأمره في مسعاهم الحياتي، بل هم يأتمرون بأمره في مسعاهم الروائي مما يؤثر على الأول بالضرورة ما دامت الرواية صورة مصغرة عن العالم على حد تعبير بيلنسكي.

ومن هنا فان العلاقة بين (المشبه) الواقع والمشبه به (الشخصية) تغدو علاقة عكسية على اعتبار ان وجه الشبه لا يستمد من جدل العلاقة القائمة بين الشخصية ومحيطها بل من منظومة الأفكار التي يحملها ذهن الكاتب وهذا لا يعني ان افكار الكاتب خارج الواقع. ولكن المسألة هي في صلب علاقة الشخصية ووعيها وسيمائها الذهنية بالوسط المتغير.

ومن هنا فإن الشخصية تغدو رمزاً لفكرة، وليست رمزاً لظاهرة، رمزاً لمفاهيم وليست رمزاً لقيم، وبالأخير فهي رمز حكايتها بنائها، رمز كتابتها وليست رمزاً تاريخياً يعبر عن جدل الواقع والفكر وبالأخير تتحول هذه الشخصيات إلى ظلال مهمتها تجسيد تأملات الكاتب عن ظواهر الحياة والوجود.

هذا الجانب يدفعنا للحديث عن مسألة تتعلق بخصوصيته انتاج الكاتب وهذه المسألة تتجلى في هيمنة الرمز على انتاجه الروائي، الرمز ليس كشكل للتعميم الفني فحسب بل كطريقة فنية[1].

حيث ان شخصية آدم تتقدم حاملة طابعاً مزدوجاً الرمز الأسطوري والرمز الواقعي وبالتالي فإن حكايته بكل محاولة الكاتب لأن يقترب في أسلوب قصها، وفي المضمون العجائبي لها، من قصص ألف ليلة وليلة، فإن هذه الشخصية

---

١ - راجع س. بيتروف - الواقعية النقدية - ترجمة شوكت يوسف - منشورات وزارة الثقافة ص ٢٨٩ دمشق ١٩٨٣.

وحكايتها توظف العنصر التضميني وبالتالي فان الرمز بمقدار ما يكتسب طابعاً تعميمياً (المتمثل بمغزى حكاية آدم بمقدار ما هو طريقة في حد ذاته الأمر الذي يدفع برواية وليد باتجاه التجريد، ويؤدي إلى شحوب الشخصية القصصية التي سرعان ما ينسى القارىء تشخيصها الانساني الاجتماعي وتبقى في ذهنه ظلال رمز ظلال مفهوم.

ومسألة اخرى تجدر الإشارة اليها وهي أن الفضاء القصصي (الطبيعة - المكان - الروائي - الأشياء) يكتسب أيضاً هذه الصفة التجريدية التي تفقده تضاريسه ونتوءاته ومضمونه الحي. على الرغم من ان الكاتب يسعى لجعل المكان عاملاً روائياً وليس خلفية تزيينية. فروايات وليد عموماً تشتمل على مدينته (حلب) التي يحبها بعمق عبر دفاعه عن آثارها، وهو لا يني هجوماً على التجار والسماسرة الذين يساومون على القيم الحضارية والتراثية لهذه المدينة.

حقاً أن هذا التفسير غير مقحم كما يرى بعض الدارسين[1] غير أن هذا العنصر يتوقف عند حدوده البنائية، التفصيل سردي وليس عنصراً بنائياً تكوينياً له استقلاليته عن خطاب الشخصيات حيث في إطاره وفسحته تتبرعم هذه الشخصيات وتكتسب لونه وخصائصه. فالفضاء القصصي بمقدار ما هو خلفية للحياة الانسانية فهو حقيقة من حقائقها أيضاً.

إلا أنه ولا بد من الإشارة إلى أن الكاتب في امساكه لوسائل تكنيكه الروائي الهندسي الدقيق يتمكن من تقديم عمل روائي يتمتع بوحدة بنائية متماسكة. ان مبدأ وحدة العمل أمر ليس بدهياً لكثيرين ممن يكتبون الرواية عندنا بل هو أمر مركزي ويغدو أولاً وأخيراً مزية مفصلية تميز العمل الفني عما سواه مما لا فن فيه ولا موهبة.

---

١ - راجع محمد جمال باروت الدائرة (دراسة في رواية وليد اخلاصي الحنظل الأليف - مجلة المعرفة - العدد ٢٣٠ نيسان ١٩٨١ ص ٢٠٤.

ان التجريد والتذهين والترميز الذي يتغلب على هذه الرواية تسمح إلى
د كبير بتأملات الكاتب الفلسفية والايديولوجية لكنها لا تسمح لأن تجعل من
اص الكاتب خاصاً للقارىء ولا تسمح لعصارة الحياة ان ترشح من مسام الواقع
كل تعقيداته وتفاعلاته الحية .

ربما في ذلك اقتراب من الإجابة على التساؤلات التي طرحناها في بداية
راستنا، حول علاقة الكاتب بالنقد والقراء .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«زهرة الصندل»
وحدة الوطن .. وحدة العائلة

«لن تجد في كل الانصارية سلاحاً يستخدم لقتل الأخوة أو الأهل((ص ٥٨) هذه الجملة هي موضوع وفكرة رواية وليد اخلاصي «زهرة الصندل» فإذا حددنا خاصية هذه الجملة، مستندين على تمميزات البلاغيين، فهي جملة اخبارية قابلة للبرهان على الصحة والبطلان، وهي بذلك تعمد من وجهة نظر الكاتب لتقديم رأى في الانصارية وأهلها، والرواية بمجموعها تهدف إلى حمل القارىء إلى تقبل رسالة الكاتب القائمة على الدعوة إلى الحب في زمن الفتك.

وبذلك يتم الانتقال من الجملة الاخبارية إلى الجملة الانشائية ذات الخاصية الأسلوبية والعدول من جدول الاختيار إلى جدول التوزيع على حد تعبير الألسنيين.

وإذا أردنا أن نحدد محوري الاخبار والانشاء ساعين لتحديد الخاصية الأسلوبية لهذه الرواية. فسنجد ان الانزياح يمس محور الزمن ويغلف الرواية بمسحة ميثولوجية، تسعى لأسطرة الواقع، وفق طموح الاستمرارية المطمئنة التي ترفض الخروج عن سنن الديمومة المكانية والزمانية والاحتكام إلى الاصالة الوطنية والحب، وبالتالي يغدو الوطن (المكان والزمان) ركناً غيبياً يحتكم في علاقاته الحضورية إلى الغائب الماورائي.

ونعلل هذه الأطروحات في تناول شخصية وهوب، التي هي الشخصية المركزية في حضورها الاخباري كشخصية روائية، وفي عصيانها المجازي الانشائي الذي يكسر هذه العلاقات الحضورية، بتعاليه الغيبي.

العلاقات الحضورية:

والمقصود بها مجموع العلاقات التي تقيمها الشخصية كعامل سردي مع باقي العوامل، من شخصيات واحداث متضمنة في الزمان والمكان دون الالتفات للعوامل النفسية والداخلية على اعتبارها عناصر متضمنة في سياق الفعل ومرجعه الثقافي الاجتماعي، وليس في الفعل ذاته، وبالتالي فهي تدخل في التوظيف المجازي لا في فلك العوامل البنائية.

ان وهوب كعامل روائي هي مركز التبئير السردي، على الرغم من أنها موضوع السرد وليست اناه وعلى هذا فهي تحتل الوظيفة المركزية المنظمة لباقي العوامل الدالة وبالمعنى السوسيولوجي مركز كثافة المدلولات وهي الفاصل بين زمن معاشي وزمن اسطوري يعكس المرغوب عيشه وبالتالي فهي تنوس بين زمن حقيقي زمن الأحداث المعاشة المرئية، وزمن مجازي يتناوب في دلاليته بين السحر الذي يجمد الحمي ،والأسطوري الذي يخرج الحي من الميت لأن «أجيالنا القادمة ستحتفل بالعيد المئوي الثاني للجدة وهوب» (ص ١٨٠).

وهكذا يتمازج الحضوري بالغيبي، الخبري بالانشائي، العقلاني بالماورائي، فوهوب كفاعل قصصي ينشد مفعوله في وحدة العائلة وحدة المكان، والعائق الرئيسي الذي يحول دون ذلك الغائبون في الخارج عن الانصارية، والتي هي بدورها مكان حضوري ومجازي، وانقسام الاحفاد الايديولوجي، ونحن إذ نتحدث عن الايديولوجية كعامل روائي فانما يعود ذلك إلى ان الشخصية تضمحل كعامل روائي لصالح رمز الأفكار، الأمر الذي وضحناه في تناولنا لرواية «الحنظل الأليف» ومدى غلبة التذهين والتجريد على عوامل مكوناتها الروائية.

أما العوامل المساعدة لوهوب على تحقيق مبتغاها فهي الزوج والأبناء الذين قتلوا دفاعاً عن المكان ووحدته في وجه الغرباء «العثمانيون ـ الفرنسيون» واحمد حفيدها هو الراوي الذي يسعى للزواج من ابنة عمه ليلى ولذا يغدو خط مسيرة الرواي خط علاقة الحب بليلى، ولعل هذا الخط هو الوحيد الذي يمتد في منأى عن تدمير الرمز وتشييئه في حدود الدال، بل هو يكتسب مدلوليته من خلال العلاقة الحية بالدال، أي من خلال تلك الصور والألوان الموشاة بالمكان المحلي وبنض الاختلاج الأول المفعم بحس تفتح الوجود المسكون بأرق الاستمرار وقلق الديمومة.

فاحمد وليلى هما الشخصيتان الوحيدتان اللتان ظلتا في منأى عن الاختناق في حدود العالم الأصغر (النص) الذي يبنيه الكاتب بمعادلات دقيقة ولذا فهما يتنفسان هواء العالم الأكبر: الحياة. ويغدو النص بمثابة انقداح لشرارة الوجود الابداعي عاكساً الوجود الحياتي الأشمل.

وبذلك تقترب العناصر المساعدة في وظيفتها لتأدية الرسالة ذاتها المتمثلة في استمرار الوجود قائمة في الدلالة الوظيفية لوهوب. وهي قيام الحب (احمد، ليلى) وبالانتقال من اعتراض العوامل، إلى اعتراض الدلالة، نجد ان الصراع هو اعتراض على استمرارية الوجود والحب.

ومن هنا تتوحد اطروحة الرواية، باطروحة وهوب «لن تجد في الانصارية سلاحاً يستخدم لقتل الأخوة أو الأهل».

المكان بين حضور السرد وميتافيزيك المجاز

فالانصارية بالمعطى الحضوري هي الدار الواسعة التي تضم الجدة والأحفاد والأبناء وفيها قبور ثلاثة للأجداد، وهي حيز مجريات الأحداث القصصية وهي على الرغم من امتداداتها وغرفها وأقبيتها فهي مكان مغلق، نطل من خلالها على الأحداث الخارجية والمتلقي الذي يكتوي بنيران الخارج، عليه ان يبحث

عن الطمأنينة والسلام في «الانصارية حيث شجرة الجوز الهائلة التي كان قد غرسها في الدار الشيخ أحمد الأكبر والد جدتنا وهوب. وكثيراً ما قيل ان أغصان الجوز طالت وتفرعت لكثرة ما قرأ الشيخ أحمد القران في ظلها بصوته الجميل الذي جمع الحمام واليمام من كل الأنحاء فاتخذت لها اعشاشاً في بقايا السور الذي جمع أطراف الفناء العالية». (ص ١٣).

وشجرة التين كالشيطان واربع شجرات نارنج من مجموعة كبيرة كان العم مصطفى آخر الراحلين من ذكور الجدة قد زرعها في زوايا الفناء الأربعة.

أما بالدلالة المجازية الانشائية فان الانزياح عن السائد يتم عبر اللجوء إلى المجازات الماورائية (الاضرحة كتعبير عن الارث. شجرة التين التي تقدم عبر التصور الخرافي، وشجرة الجوز التي طالت وتفرعت لكثرة ما قرأ الشيخ احمد القرآن).

ويتفرع المجاز كشكل للتعميم الفني، لتفضي (الانصارية) كرمز إلى حلب كمدينة ومن ثم إلى الوطن عموماً.

والمجاز لا يتوقف عند حدوده الماروائية الميتافزيكية بل يمتد ليكتسب بعداً مجازياً زمنياً حيث تخضع الدار كركن حضوري إلى غائب ماضوي قيمي تتمثل بالإرث.

الزمن وغلبة التعاقبي:

أما الحركة الزمنية بابعادها الثلاثة فهي تتمركز في لحظة الحاضر، وتؤسس لهذا الحاضر بسرد ماضي العائلة إلا أن ماضي العائلة، يتسم بأنه خاطف يهدف إلى ابراز الرسالة أكثر مما يهدف إلى تثبيت وقائع. الأمر الذي يؤدي إلى حشد هائل من الأسماء لا تتمتع بأية قيمة روائية سوى الاشارة إلى جانب من حياة الانصارية، حياة الوطن بهدف تعميق وقع أثر الآتي وصدمته.

أما اللحظة الآنية فهي تسعى لالتقاط برهة عصيبة من حياة الانصارية

حيث الموت المجاني بين الأهل في حين كان لهذا الموت معنى الدفاع عن الوطن في الزمن التعاقبي.

وفي تقاطع التعاقبي بالتزامني تبرز تراجيديا اللحظة المصورة ويغدو المستقبل الروائي امتداداً للتعاقبي لا للتزامني أي ان المستقبل يصبح امتداداً للماضي وما الحاضر سوى لحظة جنون عابرة المت بـ «الانصارية وذلك باحتفال الاجيال بالعيد المئوي الثاني للجدة وهوب.

وهكذا يصبح بامكاننا تلخيص فلك الروي للشخصية المحورية الجدة «وهوب». في السعي باتجاه وحدة عائلتها ادى إلى تلاشي الصراع المنظور، أي انتفاده كحدث مرئي منذ مقتل احمد ومحمد ومصطفى انتهاء بمقتل ماهر، على اعتبار ان الحضور السردي لوهوب جعل من هذه الشخصيات اشارات سردية وليست عوامل بنائية.

وهي في سعيها هذا تستمد فعاليتها من قوة الإرث وحصانة المكان وحصافة الرأي ويساعدها في ذلك حفيداها العاشقان احمد وليلى وقوة الحياة الخرافية فيها وما يحول دون ذلك اقتتال ابناء العائلة الواحدة وهي مقتنعة بحكمة واثقة بأن الجنوح الارهابي المتطرف (ماهر) ما هو إلا مسألة عابرة تتطلب عناية الأهل به ليكف عما هو في سبيله.

البعد السوسيو - ايديولوجي:

لقد ذكرنا في دراستنا الماضية لرواية (الحنظل الأليف) هيمنة شبكة المفاهيم كبديل لشبكة العلاقات الاجتماعية أي أن الشخصية هي كناية عن المفاهيم والأفكار وليست كناية للواقع.

هذه المسألة سنجدها مستمرة في هذه الرواية مع اختلاف نسيج الشبكة المفهومية، ففي «الحنظل الأليف» تتألف هذه الشبكة من تأملات كونية عامة عن العدالة والحرية.

أما في هذه الرواية فإنها تهدف إلى مجابهة الحاضر السياسي بكل عنفه بتأملات اخلاقية وجدانية تتكىء على مجموعة من البديهيات الأخلاقية (الوطن - السلام - الحب) لتختزل الواقع بكل تعقيداته إلى حدود هذه البديهيات. ومن هنا فإن رسالة الرواية والتي هي رسالة وهوب تتبدى للوهلة الأولى في منتهى الاقناع إلا ان أي تساؤل يطرحه المتلقي في ظروف علاقته بمرجعه الاجتماعي والثقافي يهز هذه المسلمات ويدحرجها على قاع الواقع.

فالمتلقي لا يملك إلا وان يمتلىء باحساس شاعري عذب متعاطف مع هذا الحب البريء بين احمد وليلى ولا يملك سوى ان يحس بخفقان حار تجاه هذه الجدة والأم (وهوب).

وبذلك تتضافر الوظيفة الشاعرية للكاتب مع الوظيفة الافهامية لتمرير هذه الرسالة.

إذا كان الكاتب يحقق نجاحاً كبيراً في إقامة التوازن المحكم بين الرسالة وسننها اللغوية أي بين مضمون الرسالة واللغة الحاضنة لها، وبين الرسالة واثارة انتباه المتلقي وشده حتى النهاية في تتبع كتابتها إلا أن الخلل يظهر بشكل حاد بين الرسالة وسياقها، والسياق هنا ليس المقصود به سياق النص ذاته بل السياق الاجتماعي الايديولوجي الذي تستمد منه الرسالة مقومات جدل العلاقة بين الدال والمدلول ومقومات رؤية الكاتب وموقفه من العالم.

ان جوهر هذه الرسالة يقوم على رفض الصراع وعلى الحب والتسامح بديلاً للعنف، وهي تؤسس لاطروحتها تلك بدعاوي وحدة الوطن ووحدة العائلة. قبل معالجة مدلول هذه الرسالة لا بد من الإشارة إلى أن أكثر الأفكار نبلاً وأخلاقية تغدو عاجزة بل ورجعية عندما تفرغ من محتواها التاريخي الملموس.

هذه الحقيقة التي حسمت مصداقيتها رواية القرن التاسع عشر بل ربما تتأتى عظمة رواية هذا القرن من الأهمية التاريخية لاكتشاف هذه الحقيقة.

نؤكد ذلك لنخرج باستنتاج استقراؤه يقوم على أن الرواية العربية ما زالت حتى الآن تتلمس هذه الحقيقة ثم تنزلق عنها في أكثر الأحايين الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن تمايز نجيب محفوظ الروائي، انما يتأتى من تميزه في فهم هذا القانون الانساني.

فبدون وعي هذا القانون الذي يشكل أساس حركة المجتمع والحياة فاننا لا نستطيع أن نرى من الحياة إلا جوانب جزئية منها ويفر القبض على جوهر الواقع ادراج الرياح.

فكما ان هذا القانون يشكل جوهر تكون المجتمعات فانه يشكل جوهر تكون الرواية ولن يستقيم للرواية العربية بناؤها إلا باستقامة هذا القانون كوعي متمثل معرفياً وجمالياً، أي ان هذا القانون بمقدار ما هو قانون معرفي كمسبار لمعرفة الواقع فهو قانون جمالي كمسبار لبناء الرواية ومن هنا تتأتى ميزة كاتب كحنا مينة وتميز كاتب كهاني الراهب يقترب من التقاط هذا القانون وأن كان يجتزئه.

بعد هذا التقديم نعود لرسالة رواية «زهرة الصندل» وإلى مظاهر افتقاد التاريخية في مضمون هذه الرسالة:

- رفض الصراع ويتمثل بخط الراوي في علاقته بليلى فهو بمنأى عن جحيم العنف وتنتهي الرواية بقول وهوب «وأنا أيضاً أحبك» ويغدو الراوي هو المثل النموذجي لرسالة الجدة وهوب، التي تريد ان تكون العائلة في منأى عن اقتتال ابنائها، والرسالة بذلك ترفض الصراع تحت شعار الحب.

- اختزال الصراع إلى حدوده العقائدية دون الولوج إلى جوهره الاجتماعي الطبقي وعندها يصبح الحل ليبرالية منفتحة ومتسامحة تدعو الجميع ان يقبلوا بعضهم في إطار العائلة والوطن.

وتغدو الرسالة بذلك شعاراً سياسياً مفاده المصالحة الوطنية ويضيع القانون الرئيسي المحرك للصراع والذي هو جوهر رسالة الكاتب ان يكشف عن ما لا تراه العيون العامة.

بل ان العيون العامة قادرة ان ترى ابعاداً في هذا الصراع، يتجاوز الحدود التي قدمتها رواية «زهرة الصندل».

يكفي المرء ان يلقي نظرة أولى ليرى اين يقف السماسرة والمقاولون والتجار الذين لا يني الكاتب فضحاً لهم، وان أي دعوة للمصالحة الوطنية مع هؤلاء هي تهديد لوحدة الوطن ذاته. فهم الذين باعوا مصر، اراضيها، تاريخها، وعروبتها، قيمها، وطبعوها بطباعهم وطباع الامريكان والصهاينة.

فهؤلاء الذئاب لا يكتفون بتحويل الوطن إلى جثة بل هم يسلبون القيم والمواريث والاحاسيس والمشاعر، ويزدردون كل شيء الأرض والسماء والأهل والاخوة، وبعدها يتجشأون ويمسحون افواههم بأيديهم القذرة. هؤلاء هم القاعدة الاجتماعية للصراع، وما (ماهر) سوى التعبير الصدامي عنه حتى وان كان مغرراً به ايديولوجياً. إن الكشف عن آلية العلاقة بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، مسألة جوهرية في تحديد نوعية الصراع ومظهره، ورسم السيماء الذهنية والايديولوجية للشخصية. فالوعي الزائف، او الايديولوجيا المضللة، لا يمكن كشف سمات الزيف والتضليل فيها إلا بتحديد القوة الاجتماعية ذات المصلحة في وعي كهذا، وايديولوجية كتلك.

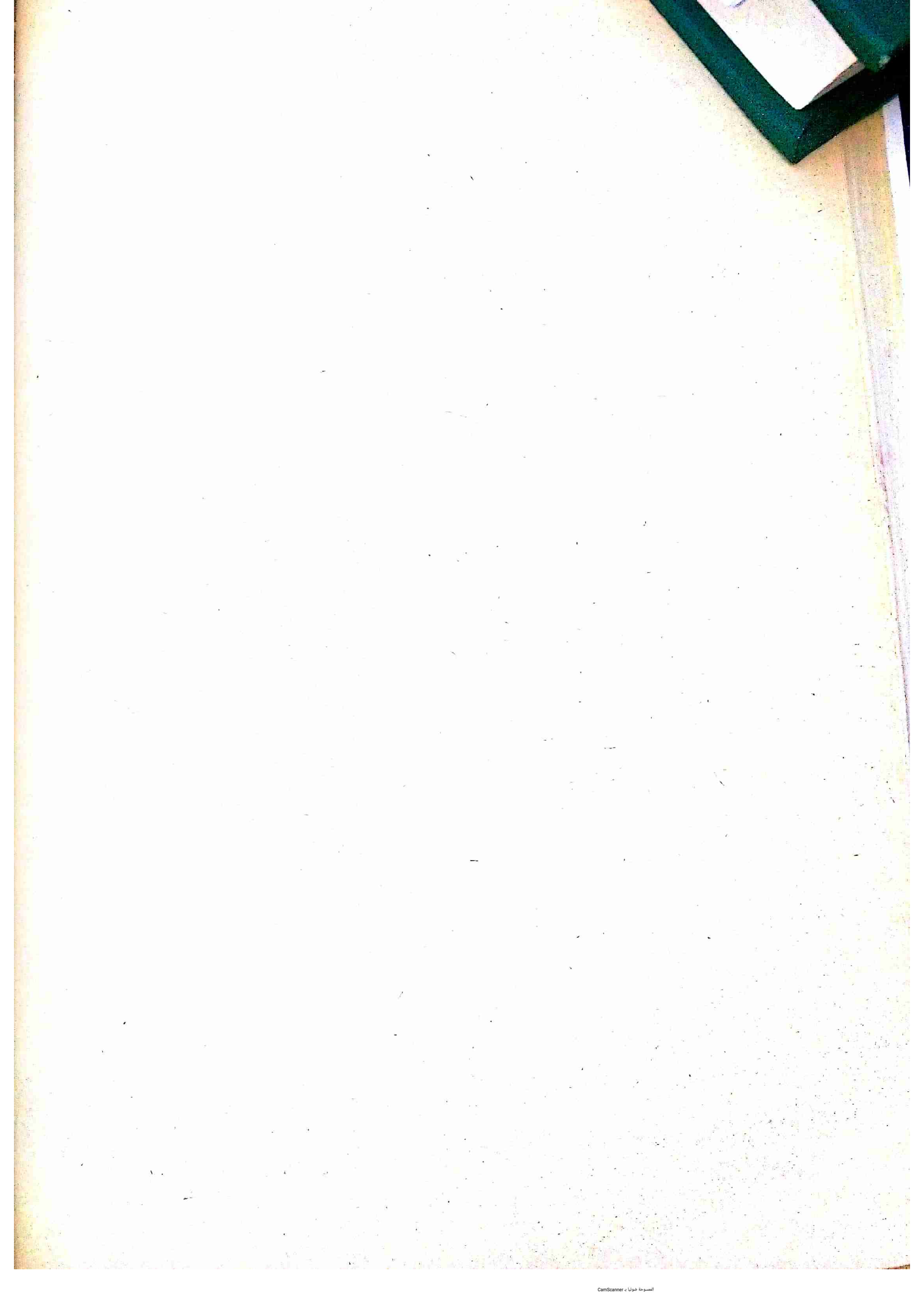
إن ذلك لا يؤدي إلى اختزال الصراع إلى حدوده العقائدية فحسب بل اختزال العقائدية «الايديولوجيا» إلى حدود الخيار الذاتي الصحيح او المضلل وتغدو بذلك نسقاً من المفاهيم لا صلة بها بالسياق التاريخي والاجتماعي.

- اللجوء إلى السنن الثقافية ذات المرجع التقليدي الموروث في تبليغ الرسالة وهي «العائلة» ان مرجعاً من هذا النوع افترض بالضرورة منظوراً يستبعد أي شكل من أشكال الصراع الاجتماعي والايديولوجي، وأفضى إلى الانتصار لنوع من التسوية السكونية، التي تبشر بالحب، هذا التبشير الذي يشكل سمة أساسية لثقافة الغرب المسيحي الذي لم يمنعه شعار الحب هذا في أن يكون مجتمع

الاستثمار والعنصرية والعنف، على الرغم من الوعظ بالحب والسلام منذ الفي سنة تقريباً.

ـ كل ذلك يؤدي إلى هيمنة النسق الذهني والثقافي على حساب القوانين الموضوعية للحياة ونواميسها التي ترفض كل ثبات وسكون، وتستعلن ذاتها بمبدأ أزلية الحركة وسيرورة الحركة ولا نهائيتها القائمة على الرفض والقبول والنبذ والمواصلة بدءاً من الطبيعة وانتهاء بالمجتمع.

ـ على هذا يغدو البحث في الرواية، اشهاراً للأسئلة في وجه الحاضر لتعثر على الاجابة في وعي ماضوي، ركنه تقديس العائلة كوعي ومنظور، لا كوجود، وسبيله الفرار من تعقيد الحاضر إلى مسلمات الوعي الجمعي التقليدي، حيث المستقبل يتبدد في تلافيف خلبية السلام الطبقي وشحوب العواطف الفردية على الرغم من تألقها الروائي الشكلي، في عصر لم يعد للأهواء الفردية مذاق ولا معنى، فعصرنا هو عصر الأهواء الاجتماعية والاتجاهات والصراعات الكبرى، ولعل في ذلك سر ان الرواية أصبحت فن عصرنا.



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هاني الراهب و «ألف ليلة وليلتان»

الف ليلة وليلتـان، روايـة للكـاتب السـوري هاني الـراهب. صدرت عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

ومنـذ أن رأت الـروايـة النـور أثـارت نقـاشاً وجدلاً مطولاً بين محبذ ومشيد ومقـذع. بين التحبيـذ الانتقـادي لها عنـد محمـد كامـل الخطيب، والاشـادة الايديولوجية عند نبيل سليمان، الذي رأى فيها تحولاً من الوجودية إلى الماركسية. إلى اقذاع محي الدين صبحي الذي ترتفع درجة حرارته إلى ١٠٠ إذا سمع بكلمة تقدم، سيما وان الرواية تنحى هذا المنحى. ولذا فهي لا بد من ان تواجه بطلقاته الحلبية.

الـروايـة التي بين أيـدينا تركز تناولها على تأثير حرب حزيران ٦٧ على بنية الانسـان العـربي، من افتراض مسبق في ذهن الكاتب على أنها هزيمة حضارية كما يقول في المقدمة. ويحاول ان يثبت هذا الافتراض بالرواية.

ولـذا فهـو يقـدم لنـا العـديـد من النـماذج، عارضـاً جوهر تركيبتها الطبقية والايديـولـوجيـة والسيـاسيـة من خلال أهم حدث في تاريخ العرب الحديث وهو حدث الهزيمة الحزيرانية.

عبـاس، ابن بيئـة فلاحية، ومحافظ مدينة، رمز السلطة القائمة، فيه وعبره تتشابك الخطـوط والفـواصل، زوجته قانعة راضية، تحتج بالبكاء، والبلد راض على مضض، والوطن عندما ينهزم بطله عباس يشتكي ويبكي ويبقي بطله على

عباس من أصحاب الجملة الثورية الاعلامية، وهو في حقيقته مرتش من مضض، طلعت بك ماليـاً وجنسيـاً، حيث يضـاجـع زوجته غادة التي ستحولها الاقطاعي عنصر ايجابي. الهزيمة إذاً هي هزيمة عباس، السلطة، البورجوازية الحرب إلى الصغـيرة ذات الجـذور الـريفية، الحاملة بذاتها امكانية التحول الطفيلي وامكانية السقـوط، وقـد سقطت لتنهار معها مرحلة كاملة بكل اخلاقيتها وثقافتها وقيمها، ولعل المرأة كان المواز الآخر، الرمز للبلد بكل الوان مستوياتها، والمعيار لأي موقف حقيقي، لكـل شخـوص الـروايـة، فقد كان موقفهم من المرأة (الجنس - العلاقة الديمقراطية - قيم الشرق. . .) معيارا لموقفهم السياسي والايديولوجي.

والسقـوط الحضـاري الـذي رآه الكـاتب تمثـل في سقـوط حضارة الاقطاع (طلعت بك) والبورجوازية الصغيرة (عباس) وجد البديل لقيام زمن جديد تنتهي الـروايـة ببـدايته، ببداية التدرب على السلاح لخوض الحرب الشعبية الذي وجد الكـاتب نواتهـا في الطبقـة العـاملة المتمثلة في الـروايه بـ (امام ومحمود). وفي هذه الـروايـة سنتلمس إلى أي حد استطاع هاني الراهب ان يقدم عملاً فنياً يتسق مع مسـار تبشـيره السيـاسي والايـديـولـوجي. ومن ثم والي أي حد انعكس الارتباك الايديولوجي والسياسي على بنية العمل الروائي؟ وإلى أي حد يأخذ التحول في منظور الرؤية الايديولوجي السياسي بعده في التمثل والاندماج فكرياً وجمالياً.

ينقلنـا الكـاتب إلى مرحلة ١٩٦٧ التي اصبحت مفصـلاً تاريخيـاً في الزمن العـربي النازف، حيث يرى الكاتب فيها هزيمة حضارية ازاحت العرب عن طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف. وذلك هو مصدر اختلاط الأزمنة في الرواية كما يشير الكاتب، حيث عالم الف ليلة وليلة العربي خلال الف سنة وسنة ما زال مستمراً وقد بلغ ذروته عام ١٩٦٧.

منـذ الصفحـة الأولى يضعنـا هـاني أمـام شخصيات منجزة في تحديد سيماء وعيهـا الفكـري والسياسي، ومنـذ أولى التصـريحات، التي ترد على شكل حوار يضعنا الكاتب أمام ماهية الشخوص.

ولـذا يجد نفسـه، وفي كثير من الاحايين - مضطراً للمناورة الروائية حيث يلعب لعبة الاخفاء والإظهار، لكي لا تسفر الشخصيـة المنجزة عن مظاهرها الخفاء الثابتة ولذا تتحول الحيلة الروائية إلى حيلة مسرحية، حيث يأتي العنصر الدرامي في البناء من خلال تشابك الأحداث وكثافتها وتصارعها، دون أن يتأتى من مصادر تطور في وعي الشخصية الداخلية في علاقة صراع مع زمنها، الحدث، الموضوع، ومن ثم أخيراً الصراع المتضاد في الذات. هناك رفع لدرجة تطور الحدث الذي يقضي وبشكل ميكانيكي اجتزائي إلى انعكاسه على الشخصية.

فالهزيمة هي الحد الفاصل، هي الضربة القاضية التي ترج دماغ الخصم، تعلن الهزيمة والانتصار، وكأن علاقة الانسان بالتاريخ علاقة فيزيائية، تتحكم فيها مصائر تراكم تجري خارج اسوار الذات، فيأمر هاني شخوصه ان تستجيب في كيفية وعيها وماهيتها إلى مصائر التراكم ذاك.

الرواية ذات طموح تشكيلي كبير، تسعى لمناهزة فولكنر وفرجينيا وولف، لكن البنية التي حملتها تعلو على امكانية تمثلها وتجسيدها.

ولذا فهي تعود إلى تواضع يتسق مع امكانية الكاتب وطاقة موهبته. بعد ثلاثين أو اربعين صفحة منها.

ما هي الاشكالية؟

المشكلة قائمة في ذلك الجنوح الملتهب - والتاريخي في آن واحد - لتمثل آخر المعطيات التي تمخضت عنها التشكيلة البنائية الأوروبية. فيصطدم الهم الشريف. الضرورات المستعصية لابن العالم الثالث، بالبطر التكنيكي لغرب متخم، يلعب، يتسلى، يلهو.

الغرب الرأسمالي في طريق تدهوره الموضوعي نحو التحلل والفساد، يحول كل المعاني، القيم، العطاءات، إلى «افيش» سياحي، يخفي تحت ومضاته التكنيكية كل هوسه الشعائري في تعبد رأس المال.

ذلك هو مصدر الأزمة، السير اللاهث وراء «الأفيش» المكتنز بخدعة

حضارة تحتضر، لاملائه بهموم شعب يبحث عن الخبز، يختصر وطنه في كل مناسبة حربيـة، لتـولـد المناسبة مناسبات جديدة تفرز القمع والتجويع، وطفيليين جدد، تحت شعار كل شيء من أجل المعركة.

ذلـك ما نسميه في لغة الفن، الفصل بين الشكل والمضمون، ولذا فعوضاً عن (تطـويـع) الأسـاليب والأشكـال، يكون (التطوع) لأجلها، لحملها، لنقلها لاستيرادها جاهزة، كما تستورد الآلة، والعطور، والالبسة الجاهزة.

فيلغى التفـاعـل، ويحـل الانفعال، ويتلاشى التمثل، ويقوم الامتثال، في أزمة تفاعل حضاري (فيزيائي) لا تفضي إلا إلى اللاشيئية العدمية.

هاني الراهب في «الف ليلة وليلتان» يحمل هما صادقاً وشريفاً، يلتحم بعمق بطمـوح وطنـه وشعبـه، إلا ان اشكالية الانفعال لا التفاعل، والامتثال لا التمثل تنعكس وبجـلاء في ناظم الـرؤيـة الفكـرية، التي تختزل بشموليتها، إلى مستوى سيـاسي وسـع اطـاره ليكون معيار اتساقه وانسجامه هو الموقف من الرواية - إلا أنه لإقـامـة هذا التـوازن والـذي يحسـب حقـاً لصـالـح الـروايـة لا بد من التأكيـد على أن حركـة الكـائن في مدارات وجوده لاتتحدد على هذين المستويين فقط، المرأة والسياسة. وللرد على هذه الثغرة يلجأ الكاتب مراراً إلى املائها عن طريق الإشارة والتعبير لا عن طريق حركة الشخصية في بنيان الرواية.

في صدد حديثـه عن غادة زوجـة طلعت بك يذكـرنا سياسياً «لم يكن لفعل مهما جل أن يزحزحها قيد انمله. تلك نهاية طبقية لبورجوازيي هذا العصر. لقد احبت الرقص ونالت الجوائز الثمينة في المباريات الكبرى، وفي السادسة عشرة من عمـرهـا كانت ضروريـة لانجـاح أيـة حفلة. وأحبت الثيـاب فصارت فراشة.. واحبت الحـريـة فصارت غنيـة عن الآخـرين. واحبت الـريـاضة فصارت قصبة نهرية. واحبت الموسيقى فصارت وتراً ورعشة». (ص ١٩).

غادة. هذا النمـط البـورجـوازي الـذي يصـل في درجة تفسخه إلى العهر البطـري حيث تقبـل ان تكون مادة رشوة جنسية للمحافظ (عباس)، ليوافق على

الضعيفة التي أعدها زوجها طلعت بك، وهي تستسلم لأول اشارة من سليمان تعرض بقتنصها، هذا النمط المنهار في تعهره ولامبالاته بضربة واحدة، وبدون أي تمهيد تقرر غادة أن تنهي هذه الحياة بعد الحرب» رغبتي هي ان أصير ممرضة مثلاً، أرى نفسي ويكون لي مشغل» (ص ٣١٦).

الأمر نفسه ينطبق على أمية، تلك الدجاجة القابعة في ذاتها، المنسحبة إلى الداخل أمام جحيمية وضعها الزوجي، والتي ترفض طلب الطلاق كي لا تخسر العشرة آلاف ليرة مهرها المؤخر.

وأمية هذه تدخل في علاقة طبيعية وموضوعية مع علي استجابة للظمأ لعلاقة انسانية صحيحة حتى ولو خارج مؤسسة الزواج، يأمرها الكاتب بعد الحرب بالتحول، فتأتمر بأمره متحولة إلى كائن ايجابي عبر مقولة العمل. فالكاتب يصعد الأحداث باتجاه حاد، حتى تحدث ردة الفعل المناقضة، دون ان يكون هناك تفاعل دينامي بين الشخصية وظروفها، التي يمكن ان تتمخض عن مآل متسق مع مقدماته، بل ان الشعارية السياسية تصل بالكاتب إلى درجة انه يعتبر ان علاقة علي بأمية هي من ضمن تلك الظروف غير الانسانية التي يراكمها ويصعدها ليحدث التحول، بعد هزيمة ٦٧. ولذا فهو يرد على نواميس الحياة بالشعار السياسي الذي يكبحها، وهو بذلك خاضع لتأثيراته الباطنية المحافظة في فهمها للأسرة، حيث ينهي علاقة امية بعلي - على اعتبارها معنى سلبياً - ليدفعها باتجاه ايجابي نحو العمل، وكأن العمل نقيض للحب.

هذه الاشكالية في الرواية تطرح امامنا اشكالية معنى اطلاق امكانية الشخصية الروائية مع عدم الالتزام بالمنطق السببي في حركة الواقع العيانية.

تلك هي احدى اهم الاشكاليات التي تواجه الكاتب ذا المنحى الواقعي. هل الواقعية معنية بتقديم الكائن ضمن شرطية وجوده المجتمعي، أم الاجتماعي؟ التاريخي أم التاريخي؟ أم بها جميعاً معاً؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هل هذه الاشكاليات مساحتها حقل الرؤية، أم حقل الفن؟ أم ممـ
متداخلة في مستوياتها؟

في كل الأحوال، ولتجنب الخوض في مناقشات نظرية مطولة، نقول ان
هاني الراهب رصد الشخصية في كائنيتها واطلق امكانية لا تجد عناصرها وطاقة
تفتحها في الكائن المجتمعي التاريخي، ولذا فالاشكالية كانت على مستوى الرؤية
والفن، الخلل في الرؤية التاريخية قاد الضرورة إلى خلل في الرؤية الجمالية، إذا لم
نكن متعسفين بهذا الفصل.

أي أنه اطلق الامكانية المجردة من كائنية محددة. ومن هنا ظهرت التركيبة
المنجزة والمقررة في تحول غادة وأمية، بل واللفظية الشعارية السياسية.

هذه الاشكالية ذاتها ستمتد لتصيب الرؤية المضمونية العامة للرواية بنوع
من التناقض والتخلخل.

فهاني يصرح لنا منذ الصفحة الأولى بأن هزيمة حزيران هزيمة حضارية
ازاحت العرب عن طريق الزمن.

هذه المقولة الصحيحة يسبر الكاتب معناها في عمق الواقع نابشاً عن كل
مظاهر السلبية في انساننا والانحطاط والتزييف في الواقع السياسي والاقتصادي
والاجتماعي.

ولقد اثبت هذه الافتراضية عبر صياغته لعالم روايته بكل آفاق مدركاتها
وتجربة الوعي والممارسة لشخوصها. غير ان هذه المقدمات التي ساقها لنا الكاتب
يركب عليها نتائج تصوره السياسي دون ان تنبثق من عمق المقدمات المعروضة.
وذلك عندما يجد الحل في الرد العسكري من خلال الجيش الشعبي. أي شعار
حرب التحرير الشعبية. وبنوايا سياسية شريفة ومخلصة يجد في (امام ومحمود)
العاملين نواة هذا الجيش الثوري.

مع فائق الاحترام لهذه التصورات المخلصة، لكنها تقع في مطب اللا
تاريخية، وفي مطب التناقض بين المقدمات والنتائج.

فإذا كانت الهزيمة حضارية، فلن يكون الرد عليها إلا بانتصار حضاري.
أما إذا كانت عسكرية، فان الكاتب وجد الإجابة الثورية عليها بحق، ولكن كان على الكاتب ان يقدم لنا منطقاً متسقاً في جدل العلاقة بين السبب والنتيجة وبعدها سيكون للحوار مسار آخر.
نجح الكاتب نسبياً في رسم السيماء السياسية لشخوصه، لكنه اخفق إلى حد بعيد في تقديم سيمائها الفكرية.
يقول أمام «لماذا لا نستوعب تاريخنا برؤية علمية جديدة؟ معظم ما نعرفه عن تاريخنا خليط من كتابات مغرضة دسها علينا الامبر ياليون الأوروبيون. ونحن نعرف عن آخيل اكثر مما نعرف عن سيف الدولة، وعن ارسطو أكثر من المعتزلة. نريد باحثين يدرسون تاريخنا بحسب قوانين علمية. يخلصوننا من النظرة الرومانتيكية والغيبية الهجائية. نريد ان نعرف عن التيارات الخفية التي تحت، التي كانت تحكم تطور حياة العرب، العرب أمة عظيمة. ولهم مكانة بارزة في التاريخ، ولكن لماذا طغت اخبار التجار والجواري على معاني حضارتهم الخالدة؟».

إذا تجاوزنا بعض التساؤلات المتعلقة بمضمون رأى امام، خاصة وان الكاتب يدعو على لسانه إلى البحث العلمي، التخلص من النظرة الرومانتيكية، ثم لايلبث ان يقع في احابيلها. عندما يتحدث بتلك التمجيدية الرومانتيكية بذاتها - عن عظمة الأمة والدور البارز في التاريخ، والحضارة الخالدة، التي تريد أن تجاهل اخبار التجار والجواري. هذا إذا تجاوزنا التساؤل عن وجه الدلالة في العلاقة التاريخية بين آخيل وسيف الدولة؟

فإن التساؤل الأساسي والجوهري يتعلق، بأن امام الذي لا يني الكاتب في تعميق اخاديد سماته الطبقية كعامل طليعي ثوري، مشكلته الأساسية التفاني في الدفاع عن طبقته، نقول ماذا يعني سيف الدولة لمناضل نقابي؟
أليس من الموضوعية التاريخية والطبقية ان يجد امام مثاله في حمدان قرمط ح الاكار البقار، الذي هزت الثورة - التي سميت باسمه - كل عروش طغاة

المجد والخلود، التي يدعو الكاتب الى تمجيدها. ان هذه الرؤية للتاريخ و
لسمات التشكيل الفكري والسياسي لعباس وليس لامام، فهي أقرب
البورجوازي الصغير منه إلى الرؤية العمالية الثورية. هناك امثلة كثيرة، اك
بواحد منها للتأكيد على أهمية مسألة صياغة سيماء الرؤية الشخصية المستمدة
معنى وجودها وحركتها الطبقية والتاريخية. الرواية عموماً تعاني من الت
والحشو، تمتد على مساحة ٣٨٥ صفحة، إذا صغرت حتى ٢٠٠ صفحة فإنـ
تعاني من مغبة أو تشكو من ظلم، بل سيمنحها ذلك رشاقة وايقاعاً وتكـ
يخفف عن القارىء ثقل الانشاء الطويل والبطء فيها، ولعل الترهل تمركز بشـ
أكبر في جذعها وخاصرتيها لأنها أوجزت ذلك الاتساع برد ناجز ومحدد لا ينسجم
مع المقولة الرئيسية كما ذكرنا، ولذا فقد اتت مترهلة ومفلطحة.

هذه الملاحظات التي ذكرت على الجانب البنائي في الرواية من خلال
انعكاسه على مضمونها ورؤيتها، لا تلغي الأهمية الكبيرة لها على مستوى التطور
الروائي لدى هاني الراهب، بل ولا تقلل كثيراً من أهمية حيزها على مستوى
الرواية السورية بل والعربية أيضاً.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

غسان كنفاني

ولادة الجنس الادبي الفلسطيني

هذه الدراسة لاتزعم تقديم دراسة نقدية عن غسان كنفاني، بل هي مقاربة أولية لبعض النواظم الرئيسية التي تتشكل منها القصة الكنفانية.

ان الكتابة عن غسان مغامرة محفوظة بمخاطر اطلاق الاحكام والاطمئنان الى النتائج، فقصة غسان مرجعها الرئيسي تجربته.

وتجربة غسان الكتابية جماع الهواية والاحتراف، الهواية بكل نزواتها التجريبية وغواية المغامرة في البحث الذي يشرع تساؤلاته ابداً. والاحتراف بكل ما فيه من التوكيد على اتقان الصنعة وتملك الوسائل والمهارات.

الكتابة عند غسان مسكونة بالتمرد على المقاييس، ولذا فالكتابة عن غسان محكومة دائماً باهتزاز المقاييس وضلال الاحكام النهائية.

غسان كمثقف وككاتب وكمناضل، ارتفع بسقامته ليكون بحجم المأساة الفلسطينية ولذا فقد كانت الكتابة ممارسة يومية يعيشها، فلا وقت للتأمل، لا وقت للندب والتشكي، لا وقت للمساومات. لا وقت للاهواء الفردية الغثة، عصرنا عصر الاهواء الكبرى، عصر التراجيديا الاجتماعي، لتحقق الكتابة الفلسطينية

كفعل بحجم المأساة، كممارسة لا ترتهن لرمادية المقولات الادبية أو السياسية، والمأساة عندما تعايش كفعل تعال على الجراح، تتحرر من الرعش والبوح والالم الوجودي وعسف الكوابيس وصدمة لا معقولية العالم، لتصبح ملحمة الكفاح الانساني للتسيد على كل الضرورات التي تعيق تحقيق الكائن لكينونته الاجتماعية والانسانية. بذلك نستطيع القول ان مع أدب غسان كنفاني، ولد جنس أدبي فلسطيني، يختصر كل الاجناس في جنسيته، ولد تعبير فلسطيني، ولدت لغة فلسطينية، وأسلوب فلسطيني، عماد هذا الجنس أو الاسلوب الفلسطيني هو تحول الفضاء القصصي أو الشعري من خلفية تتحرك عليها الشخصيات الفنية، الى عامل فني، الى شخصية فنية، لها دورها الرئيسي في تحديد بنيان العمل الفني، وهذا الفضاء، هو فلسطين بمدنها، بقراها، بحقولها بأشجارها، بخضارها وفواكهها، بترابها، برائحة الأرض بأشيائها الصغيرة وتفاصيل جغرافيتها الدقيقة، وفي هذا العامل الفني، انتقل الفضاء من مجرد خلفية ايمائية اوتزيينية، الى عامل يتكشف فيه الدال والمدلول معاً.

يكفي القاء نظرة على مجموعته القصصية (أرض البرتقال الحزين) لنجد أن معظم عناوين القصص استمدت من عناصر المكان القصصي (أبعد من الحدود الأفق وراء البوابة - ثلاثة أوراق من فلسطين - ورقة من الرملة -، ورقة من الطيرة، ورقة من غزة. .) الخ . . . .

بل ان قصة «ارض البرتقال الحزين» تبني عناصرها القصصية على البرتقال، ليس كمجاز تعبيري يدل على فلسطين فحسب، بل كمجاز بنائي يشكل عنصراً أساسياً لا غنى عنه لتحقيق القصة كلها، ايقاعها، ووحدة التأثير والانطباع فيها. والبرتقال كعنصر قصصي، يتنامى عبر التطور الدرامي للقصة، فتتنامى الدلالة عبر النسيج السردي ذاته، وعبر تفاعل الشخصية مع الحدث المركزي وهو النزوح عن الأرض «حيث حقول البرتقال تتوالى على الطريق» امام أعين العائلة النازحة، وعبر النسيج السردي يتأتى عنصر البرتقال كجزء من

تفاصيل الحيز المكاني الذي تتوالى فيه الوحدات السردية، ويتحقق كعنصر موضوعي حيادي كما هو عليه في الواقع الخارجي، غير أنه كجزء مفرد يتصاعد كقيمة تعميمية حيث يغدو رمزاً لمأساة النزوح، وبذلك ينتقل من حيادية الوجود كما هو عليه، الى انفعالية التعبير كقيمة يتواشج فيها المجرد بالمحدد، مجرد الدال وتعدد المدلول، ومع التجريد التعميمي يبدأ تشكل الكيان الخاص عبر اسقاط المخيلة الاسطورية على العناصر مانحة اياها الحياة. فالبرتقال يصاب باليباس عندما تتغير اليد الساقية. في المرحلة التعبيرية لم يعد البرتقال مجرد حقول تتوالى على الطريق، لقد غدا شيئاً حبيباً «كانت النساء قد اشترين برتقالات حملتها معهن الى السيارة، ونزل أبوك من جانب السائق، ومد كفه فحمل برتقالة أخذ ينظر إليها بصمت.. ثم انفجر يبكي كطفل بائس....».

منها... والتعبيرية هنا، ليست محصلة للحضور العاطفي الانفعالي للكاتب، بل هي نتاج تعانق للحظة السردية بالوصفية في تحققها النثري الصلب. فالبرتقال يغادر فضاءه كمكان وموضوعات، حقول، أشجار، فاكهة ليصبح مجاله القلب الانساني، فيشتعل الوجدان بالحنين، وتنتفض الذاكرة مختلجة بالالم.

ويتسامق التعبير في تعميميته لتياخم حدود الاسطورة حيث يذبل البرتقال عندما تتغير اليد التي تتعهده بالماء.

«البرتقال الذي قال لنا فلاح كان يوزعه ثم خرج أنه يذبل اذا ما تغيرت اليد التي تتعهده بالماء...».

العنصر الاسطوري هنا لا يتولد من المحال وكأنه واقع متحقق، بل يولد من المحال، وهو يتحول الى توق،الى حلم شعري، لا تصيغه علاقات اللغة بمفرداتها وتراكيبها ومجازاتها، بل يتفتق عن شاعريته، باكتشافه للشعر في علاقات الناس، في ذاكرتهم واحلامهم، في همومهم وشؤونهم، في علاقات الواقع ومدركاته.

واسطورة البرتقال تستمد مغزاها من الوجدان الشعبي، وهي ليست مجرد

ان آراء من هذا النوع مدعاة للمساءلة والسؤال بحق، ترى لو حذف المضمون الفلسطيني من قصص غسان، فماذا يبقى من التراث الابداعي لهذا الكاتب؟ اننا اذ نطرح هذا التساؤل، ليس منطلقنا ابداً الحرص المجرد على أي تراث، وليس هدفنا الانسياق وراء ما اصطلح عليه الجميع بأنه تراث ابداعي، فمن حق الباحث أو الناقد أن لا يخضع للمتداول والمتفق عليه، ولكن هذا الحق يبقى مشروطاً بمدى قيمة الاجتهاد، ومدى تسلحه بالوسائل العلمية الكفيلة بأن يبرر مصداقيته، أو يثبت جدواه.

ان مجابهة القصة ذات المضمون الفلسطيني، بقصة (القط)، التي لا تتضمن مضموناً فلسطينياً واتخاذها معياراً جمالياً، لا يخضع الا لمقاييس ذاتية، واختزال العمل الفني الى موضوعه، وحتى ولو نالت هذه القصة اعجاب الاساتذة الأميركان.

ان الخلط الاصطلاحي بين الموضوع والمضمون، مسألة متداولة ومنتشرة في الدراسات النقدية العربية، الى الحد الذي يصبح من العبث العودة الى التأكيد على التمايز الجوهري بين مدلول المصطلحين.

ليس في قصص غسان مضمون فلسطيني شعاري بل هناك موضوع فلسطيني وليس هناك موضوع فني وأخر غير فني، فالموضوع هو مادة خام شركة بين الناس ومشاع للجميع، والمضمون هو اتحاد موضوع العمل بمنظوره، هو الموضوع متحقق في شكله الخاص أو الشكل الخاص متحقق في موضوعه.

من هنا تبرز مأثرة غسان كنفاني ككاتب، هذه المأثرة تتمثل في وحدة موضوعه وتعدد مضامينه، ان فلسطين كموضوع في أدب غسان تتحول الى مجرة مضامين تشع بدلالات لا متناهية، فلا تناسخ ولا تكرار في مضامين قصص غسان على الرغم من وحدة موضوعها، ومن هذا المنطلق كان اجتهادنا في أن غسان قد ابتدع أدباً فلسطينياً حتى يمكن تعداده ضمن الاجناس الادبية.

فغسان ينهل من كل المدارس، لاغناء عناصر التشكل الحي لموضوعه، لقد

غدا موضوعه، فلسطين، هاجس استقطاب، مركز الكثافة في تجربته الحياتية، والابداعية، فمنح موضوعه هذا حياته وملكاته ومواهبه، مستخلصاً من كل الأساليب الفنية عصارتها فيما يخدم عشقه وتبتله أمام تمثاله الذي يشغل فسحة وجوده الكلي.

لقد ذكرنا أن تجربة غسان الابداعية هي جماع الهواية والاحتراف، وما نصه «القط» الا نتاج هذا الجماع.

وفي هذه القصة، يجنح غسان جنوحاً تجريدياً لمواجهة اشكالات انسانية ذات صفة وجودية.

زمن القصة هوزمن الحدث القصصي ذاته، والحدث يتجرد من تاريخيته الزمنية والشخصية، نواجهه فجأة ودفعة واحدة «لقد غادرت رفاق الورق الى سميرة التي هي كل شيء في الدنيا... سميرة هي الحقيقة.. وان كل شيء ليس الا غلافاً يغلف غلافاً آخر، وأنه ليس ثمة حقيقة على الاطلاق.. بسواها؟ وهويكتشف فجأة أنه متفوق على كل هؤلاء البشر النمل....».

وفي طريقه إليها، يشاهد قطاً، وحينما حاذاه «شاهد قائمتيه الخلفيتين مغروستين، وتكادا تستويان مع الأرض.. كان الدم جامداً ومخلوطاً بشعر القط، وكانت الساقان ملقاتين وكأنهما ليستا لهذا القط».

وهذا المشهد يحيل بينه وبين تحقيق اللقاء الجسدي المزمع بينه وبين سميرة، حيث يضع نقوده على الطاولة، ويخرج الى الزقاق الكئيب، بعد حوار لا تواصل فيه عن القط بينه وبين سميرة، حيث يتساءل كيف استطاع القط المحطم الخلفيتين أن يزحف الى حيث صنبور المياه في وسط الزقاق، هل زحف الى هناك كي يموت هناك؟

وهو عندما يسألها عن اختيار بيتها البعيد عن الشارع العام، تجيبه لكي لا يأتيها الا الزبون الذي يرغبها فعلاً ،فالذين يحبونها مثله..... يمشون ساعين إليها. فالقصة تقوم على التناظر في الحالات، غير أن التناظر في هذه القصة لا

بتأس على عناصر بنائية، بل على عناصر ايحائية بمقدار ما تسمح بتعدد القراءات، بمقدار ما يلفعها غموض الدلالة، حتى انها تتوشح بظلال ميتافيزيكية لا ترصد الكائن في سيرورته التاريخية، بل تصفه كوضع انساني ذي طبيعة انتولوجية.

ان غياب الزمان كصفة تاريخية للحدث القصصي وحضوره كلحظة تطبع لتعميم وضع انساني ادى ايضاً الى تلاشي المكان ذي الخصائص المحددة، فهذه القصة ذات صفة كينونة، يمكن أن تحدث في أي مكان ولأي انسان.

وهذه القصة التي اعتبرها البعض، مثالاً معيارياً، لا تتناسخ في نسيج الخصائص الاسلوبية لكتابة غسان بل هي على الارجح تمثل احدى المغامرات التجريبية التي تتجاوب مع نزعة الهاوي عند غسان، والتي لقيت استساغة وتقبلاً لمقاييس كتب النقد الادبي في مكتبة الجامعة الامريكية.

لسنا في صدد تبخيس القيمة الفنية لهذه القصة، بل ان هذه القصة وعدد من القصص الاخرى (المجنون - قلعة العبيد - اكتاف الاخرين) بل يمكن القول أن اكثر قصص مجموعة «موت السرير رقم ١٢» تنحو منحى طرح التساؤلات المجردة على الوجود الانساني من خلال تعميمات المآزق الفردية، وهي تتأسس بنائياً على النـاظر في الحالات، ومواجهة الاشكالية الانسانية ليس بتنمية دياليكتيك العلاقة الدرامية القائمة بين الانسان والواقع، بل عبر تنمية الدياليكتيك الذاتي، ومن هنا فقد كان المونولوج احدى سمات السرد في هذه المجموعة.

قلنا ليس هدفنا هو التبخيس من القيمة الفنية لهذا النوع من القص، بل على العكس انه يؤكد الكفاءات الابداعية لغسان كنفاني، ككاتب، وقدرته على التجاوب مع التيارات الفنية في عصره، بيد أنه يعكس في الآن ذاته التيارات الثقافية والفكرية لتلك المرحلة التي كتب فيها غسان، حيث في هذه المرحلة بالذات بدأت رياح الوجودية، واتجاهات العبث تهب على المنطقة، ووجد فيها الاتجاه القومي جسره لامتلاك رؤية معرفية متمايزة عن الدين والماركسية.

ففي هذه المجموعة القصصية تكلل المصائر بالخيبة والاحباط والصدمة، والانسان يواجه مصيره كوضع لا كشبرط، كوجود انطولوجي لا كوجود تاريخي، كفرد لا كطبقة، وكانت المأساة الفلسطينية تعزز هذا الاحساس المأزقي، الذي يغلف موقف الشخصية بسمة تراجيدية مآلها الخيبة والاحباط ومزيد من تشرنق حول الذات، قبل أن تتحول في مجموعته الاخيرة الى مأساة كفاحية.

غير أن الموضوع الفلسطيني دخل مرحلة اخرى في مجموعة «أرض البرتقال الحزين» حيث يتحدد الطابع الزمني والمكاني للمأساة وتتحول فلسطين الى شخصية أساسية في بناء قصة غسان، عبر صبغ الفضاء القصصي بصبغة تعبيرية احيائية، يتحول فيها المكان من خلفية الى حضور شامل، لا تحقق القصة كمالها لا كموضوع أو حكاية، بل كمضمون وأسلوب وجنس.

غير أن فلسطين في هذه المجموعة، تبقى مجالا لتأمل المأساة وعماد هذا التأمل والوصف.

اما مجموعة «عالم ليس لنا» فهي تتسم بذات النمط القصصي لمجموعة «السرير رقم ١٢» غير أن الطابع الاجتماعي يبدو أكثر بروزاً، وتخفت نبرة مواجهة الشخصية للواقع كوضع، فالرمز القائم على التناظر والتوازي لم يعد يفضي الى اشكالات انسانية عامة بل ولاول مرة يبرز المنظور الطبقي في رؤية غسان الى العالم، كما في قصة «المنزل» التي تتحدث عن الاسكافي الذي لا يملك دكاناً، فاتخذ صندوقاً تحت هضبة قصر، وتتعدد احتمالات موته في مخيلة طفل الاسكافي التي هي مزيج من العبقرية والجنون، فتارة يروي أن أباه مات تحت اكوام احذية القصر التي لم تتسعها دكانه الصغيرة، وعندما يشكك مدير المدرسة بعقله ويتهمه بالجنون، ينكر الطفل هذه التهمة ويقول للمدير ان يذهب الى قصر الرجل الغني وينظر الى احذيته فإنه سيجد عليها اطرافاً من لحم أبيه، بل ربما سيجد عينيه وأنفه في نعل حذاء ما، وتعليل آخر يقدمه الطفل لموت أبيه، وذلك تحت قشر الموز الذي كان يلقيه صاحب القصر، بل حتى معلم التلميذ تشده هذه التخيلات

المثيرة عن موت الاسكافي، فيعزو موته الى أنه قد دق المسامير على أصابعه بين الحذاء والسندان، ولما حاول القيام لم يستطع والمارة لم يساعدوه، وبقي ملصوقاً هناك الى ان مات.

ان لجوء غسان كنفاني الى دمج المعقول باللامعقول، ليس وسيلة تقنية يتوسلها كجزء من أسلوبه، ونحن نستخدم مصطلح الاسلوب ليس بدلالته الاصطلاحية اللغوية والتركيبية، بل كوسيلة معرفية وادراكية للحياة، فقليلة هي القصص التي يعمد فيها غسان لهذ الدمج الا حينما يقتضيها حسه الدرامي العنيف، بالحياة، بل أن المرء ليدهش ويفاجأ في سياق قصص غسان، ان يجد قصصه تفصح بهذا العنف ضد لا انسانية العلاقات الطبقية.

غسان كنفاني يعيش الكتابة كفعل مباشر في الواقع، ولا مجال للهو واللعب بالتقنيات وهو عندما يتصدى للاستفادة من هذه التقنية تجدها في درجة من الاصالة وكأنه مبتدعها، واخلاصه الصميمي للرسالة التي تحملها الكتابة، يجعل من التقنيات ضرورات داخلية يفترضها العمل بالضرورة، فتكسب التقنية اخلاصه.

إن زكريا تامر - وهو من جيل غسان كنفاني - ومن أصدقائه - اكثر الكتاب توظيفاً لعنصر اللامعقول كوسيلة لتعرية الواقع وفضحه، غير أن هذه التقنية تحولت في احايين كثيرة الى لعبة شكلية لا تفترضها ضرورة داخلية للعمل القصصي، ومرد هذا التمايز يعود الى أن غسان يتعامل مع الكتابة كقضية كأسلوب ممارسة في الحياة والفعل فيها، وكموقف مسؤول أمام المتلقى تضبطه عقلانية الموقف النضالي واخلاصه.

ان غسان كنفاني كاتب واقعي بالدرجة الأولى وعلى الرغم من جنوح بعض قصصه باتجاه التجريد أو استخدام المونولوج الذاتي أو اللا معقول والرمز، إلا أن كل هذه الوسائل التقنية يوظفها غسان بما يخدم واقعيته الحادة والجارحة في احايين كثيرة، فالرمز عنده يغني اللحظة الواقعية دون أن يدمرها، والتداعي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المونولوجي يتأسس على سياق سردي يصل الى حد محاكاة الحياة اليومية.

ولعل مأثرة غسان في الاتجاه الواقعي تتجلى ليس في اعتماده الواقع كمرجع خارجي للحدث فقط، بل كسياق يتحقق لغوياً وسردياً ووصفياً، فالجملة القصصية عنده ذات وظيفة عقلانية، قلما يكمن وراءها مرجع عاطفي أو انفعالي أو انشائي.

ان هذه السمة العقلانية في وظيفة الجملة التعبيرية وفي مرجعها، نجدها حتى في قصصه «عن الرجال والبنادق». هذه المجموعة التي تنتقل بالموضوع الفلسطيني من مرحلة التأمل الى مرحلة الممارسة، حيث تخرج المأساة من مأساتها عبر رصد النضال الجنيني المسلح للانسان الفلسطيني الذي راح يكبر على مأساته، وان موضوعاً يدور حول الكفاح المسلح لابد وأن يستدعي عادة جموحاً انفعالياً عاطفياً واندفاعات رومانتيكية، إلا أن البنية الذهنية العقلانية عند غسان تكبح جماح الانفعال الذاتي الهش، وتحقق بنية فنية ذات علاقات داخلية موضوعية صلبة.

فمنذ القصة الاولى في مجموعة «الصغير يستعير مدينة خاله ويشرق الى صفد» حتى قصة «حامد يكف عن سماع قصص الأعمام» والايقاع القصصي يحافظ على نبرته الواقعية العقلانية التي لا تفعل بطولات مجانية ولا افعال خارقة زائفة.

ان الفعل الكفاحي ينبثق من سيرورة حياة الناس، ولا يسقطه الكاتب اسقاطاً. والشخصية تنخرط في العمل النضالي دون مقولات أو شعارات، إنها تختاره على طريقتها الخاصة، كما تحيا حياتها وتتحدد خياراتها ومشاركتها وفقاً لمنظومة مفاهيمها ذاتها، «فأم سعد تتعامل مع القضية من خلال حسها الامومي البرىء والبسيط، فهي تريد أن توصي الرئيس بابنها سعد، وعندما يقال لها أن التوصية تعني ان يبعد المقاتل عن الخطر، بينما المقاتلون يتسابقون الى المشاركة في عمليات القتال، غيرت وصيتها بما يستجيب أيضاً لحسها الامومي فيقر رأيها:

- «أقـول لك لتكن توصيتـك به الى رئيسـه ان لا يغضبـه قل له: أم سعد تستحلفـك بأمـك أن تحقق لسعد ما يريد. انـه شاب طيب وحـين يريد شيئاً ولا يتحقق يصاب بحزن كبير. قل له دخيلك أن يحقق له مايريد.. يريد أن يذهب الى الحرب لماذا لا يرسله»؟

الكاتب لا يخترع لنا بطولات بل من منظومة الاستجابات والميول الامومية ينبثق الخيار البطولي، فالام حقاً حريصة على الحفاظ على أبنائها ولكنها في الآن ذاتـه حريصـة أيضـاً على الاستجـابـة لرغبـاتهم فما دام سعد يريد أن يذهب الى الحرب فلماذا يمنعه الرئيس.

فمن نسيج بسـاطـة حياة الشعب، تصاغ الأفعال البطولية، وهذه الأفعال ترتهن في شرطيتها الى الخصائص التي تميز سيماءهم الذهنية والنفسية والسلوكية والمزاجية.

في هذه المجموعة القصصية «عن الرجال والبنادق» لم نعد تجاه الاشكالات الفرديـة التي تعمم على أنهـا اشكـالات انسانية عامية، بل اصبحت الشخصية القصصيـة تحمل خصائص النمذجة، فالصغير الذي يستعير مرتينة خاله بمبادرة خاصـة منـه يشارك في حصار القلعة، يغدو الصغير الفلسطيني عاماً، مع الحفاظ على نثريات الحياة اليومية والاجتماعية به كشخصية مفردة، وهو اذ يقاتل بواسطة مارتينـة خالـه العتيقـة، انـما يعبر بذلك عن ارادة المواجهة والبطولة الشعبية التي لم يتـوفـر لها الحـد الادنى من امكـانيات المواجهة أمام العتاد التكنولوجي الانكليزي الحـديث... وهـو يدخـل المـواجهـة مع الانكليز والصهاينة معاً ولا يملك سوى ارادته وحسه الوطني، وعشق بريء للأرض ووعي ساذج للعالم.

وبـذلـك تكتسب الكتـابـة ايقاعها الملحمي، من خلال الطابع الشعبي، الذي يسم الفعل البطولي للشخصية القصصية.

وتدخل التاريخية كسمة تطبع الحدث، وعلاقته فالزمن القصصي، يتجاوز المفهـوم التـزامني القائم على راهنية وضع الشخصية ليتحول الى جدل علاقة بين

والتزامني، بين التاريخي والراهن، بين الماضي والحاضر.

ففي قصة «حامد يكف عن سماع قصص الأعمام» يغدو الراهن الزمني الشخصية تحقيقاً وتحققاً لا للفعل القصصي في راهنية اللحظة السردية، بالوضع الانساني بمعزل عن شرطيته التاريخية، بل يمتن بسردية تجد مغزاها في الحدث في تاريخيته الزمنية الى طفولة حامد الشقية، حيث ضياع الامتداد الى وسقوطها، والمعاناة الشديدة التي هي وليدة الظروف الاجتماعية لا الظرف الانساني بمعناه الوصفي، والظروف الاجتماعية ليست هنا في سياق المأساة الفلسطينية سوى الذل والخيبة والخوف والسقوط، مقنعة بقناع الحكمة، لقد سمع حامد كثيراً كثيراً جداً، الى أطنان من الكلمات والقصص والعويل، لم يكن بوسعها ان تقتل ذبابة واحدة، لم يكن بوسعها أن تطمر حقيقة واحدة، وهي أن أذنه قد سقطت». ولذلك قرر حامد أن يكف عن الاستماع الا لتقوض جبل الفولاذ (الدبابة التي دمرها) والتي اخذت سمعه، فلم يعد في آذانه سوى دوي الانفجار، فهو الصوت الوحيد الذي يطمر كل ما عداه ويدفنه».

إن استخدام غسان للمجاز في هذه القصة لايستند الى أية علاقات بلاغية، بل تبقى الدلالة المجازية عن علاقات الحضور للعوامل القصصية ذاتها، فهو مجاز بنائي عقلاني يستمد دلالته من التشكل الهيكلي لمعماره الفني القصصي، حيث لا يدمر الرمز الواقع بل يعززه ويغني المضمون التعميمي له.

ان تفجير الدبابة الذي أخذ بسمع حامد، كفعل قصصي متخيل فنياً وقابل للتحقق واقعياً يستثمرها الكاتب بإقامة علاقات تواز وتناظر بين ماض كان فيه يسمع، لكنه لا يسمع سوى التشكي وانين حكمة الصبر والظروف، وبين حاضر اصبح فيه أصم لكنه صمم عن سماع انين الحكمة والتشكي، وصدام النقيضين (السماع وعدم السماع) يؤدي الى قلب في سلم القيم، فالسماع كايجاب يتحول الى سلب ضمن سياق القيم التي تطرحها القصة، والصمم يصبح ايجاب ضمن السياق ذاته، فالصمم كمأساة في سلم القيم في الواقع الخام، يصبح مأثرة وقيمة

في الواقع الفني، والكاتب في قلبه لهذه المعادلة لا يلجأ الى المجاز البلاغي الذي يفترض علاقات غياب تشبه بعلاقات الحضور، فيضمحل المحسوس لصالح المجرد والغائب، بل عبر علاقات الحضور ذاتها كعوامل روائية، تستند الى مرجع الواقع ذاته، وبذلك يغيب الخطاب الذاتي للكاتب، خلف استقلالية حركة الحدث والشخصية، وغسان كنفاني ربما الكاتب العربي الوحيد الذي لا تغدو القصة جزءاً من سيرته الذاتية، والشخصية تنويعات على سلم أناه، وربما في ذلك سر أن تكون فلسطين موضوعه الدائم، لكنه الموضوع الذي يشع بعجزة دلالاته ومضامينه المختلفة والمتنوعة والذي لا تجد قصة له تتشابه مع أخرى.

فنثره القصصي تحقيق للواقع بنثرياته اللانهائية في تنوعها وتجددها، وموقف مسؤول من الحياة والواقع والقضية وفي ذلك سر تلك العقلانية الاسلوبية كبناء وكإدراك، هذه الخاصيةالعقلانية ربما هي أيضاً سر تطوره الفكري من القومية الى الماركسية كمنظور معرفي وجمالي وسياسي.

وغسان أيضاً الكاتب العربي الوحيد الذي تنطبق عليه بجدارة عميقة مقولة بيلنسكي (في ان عصرنا لن ينحني إلا لهؤلاء الذين تكون كتابتهم أفضل تجسيد لحياتهم، وحياتهم أفضل تجسيد لكتابتهم). واستشهاد غسان كنفاني كان أفضل أمثولة للموقف في الكتابة والحياة، وأفضل أمثولة عن هؤلاء الذين ينحني عصرنا لهم بجدارة، واهتمام العالم التقدمي والعربي وشعوب أمريكا اللاتينية المكافحة بأدب غسان كنفاني أفضل تعبير عن هذا المغزى.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

غسان كنفاني

من الوضع الى التاريخ

للتاريخ اتاواته، ودون الوعي العميق بالقوانين الموضوعية لاتاوات التاريخ الضرورية، لا يمكن بلوغ الحرية كاختراق ضروري مستمر لحتمية اتاواة التاريخ.

ذلك هو أعظم دروس عصرنا الحديث واكتشافاته منذ أن اكتشف كارل ماركس قارة التاريخ. وتغدو الاتاوات اكثر فداحة عندما يكون الوعي اكثر قصوراً بتملكه لتاريخيته وقوانين الحضور والغياب في مساحته.

فلكي تكتسب حركة التحرر الوطني العربية وعيها بذاتها كحركة وطنية ديمقراطية معادية للامبريالية والصهيونية، ولكي نكسب الثورة الفلسطينية بوصفها القوة الديناميكية في هيكل حركة التحرر والمولدة للتناقض المستمر مع الامبريالية كان علينا ان نخسر فلسطين.

ولكي نكسب هذا التشكل النوعي الكثيف الذي تقدمه الثقافة الفلسطينية للثقافة العربية، كان لا بد من ضريبة الصراع والتضاد في اطار الوحدة، ولكي تحقق هذه الوحدة الفلسطينية على أسس ديمقراطية ومعادية للامبريالية

والرجعية، كان علينا أن ندفع ضريبة ذلك سنوات خمس من التجريب وقرع الأبواب وامتحان الضمير الاميركي والمصري (المباركي) والاردني (الهاشمي).

ولكي يكسب الادب العربي والفلسطيني ادب غسان كنفاني، كان علينا ان نخسر غسان ذاته في ذروة عبقريته التي اكتشفها الأعداء قبلنا فوأدوها.

ولكي يكون للرواية العربية «رجال في الشمس»، كان لابد من «أبي الخيزران» العنين، رمز العنينية العربية والفلسطينية سياسياً وثقافياً وروحياً لنشاهد وجهنا في مرايا مأساتنا.

ولكي يكون للرواية العربية «ما تبقى لكم، كان لابد أن يبلغ الزنخ والنتانة البرهة المستنقعية التي وضع فيها الزمان والمكان وتتلاشى الحدود بين الحاضر والماضي، لولادة لحظة المستقبل متوجة بالفعل المقاوم وهوينسل من جوف التردد والترهل والكسل والاستسلام الذليل.

وضياع الأرض والانتماء، ولد السؤال الشائك بين معنى الأرض ومعنى القضية، ومعنى ان يغدو (خلدون) الفلسطيني، (دوف) الاسرائيلي في «عائد الى حيفا».

و«ام سعد» ولدت في لحظة التضاد بين الخيمة والخيمة، خيمة اللجوء وخيمة الكفاح المسلح، فكان لا بد من المخيم الاول ليلد المخيم الثاني.

غسان كنفاني أول يقين ثقافي عربي يحقق الاجماع حول يقينيته، ولعل يقين الشهادة ساهم في ترسيخ هذا اليقين، فقد كان استشهاده أول اعتراف يقدمه العدو بمدى خطورة الكلمة.

فالكلمة في السياق الثقافي العربي تاريخياً ملحقة بالسلطان تبر رسلطانيته وتضفي المشروعية حول حقه المقدس في ان يتسلطن، وتمنح لقائلها ومنتجها الامتياز في الوثب الى سدرة البطانة السلطانية، وتاريخ الكلمة العربية هوتاريخ تتويج سلاطنه الأدب كسلاطنة السياسة، منذ تدشين التقاسم الوظيفي لسلطة الكلمة والسياسة بين المتنبي وسيف الدولة، وصولاً الى مبايعة احمد شوقي كأمير

للشعر والشعراء في عصرنا الحديث . غسان كنفاني يمثل امتداداً عصيانياً مضاداً لتاريخ الكلمة الرسمي لكنه التاريخ العصياني غير المكتوب والمسكوت عنه ، وبالتالي فإن تحول غسان الى يقين ، انما يعبر عن بداية جديدة ، عمادها بدء التاريخ الثقافي غير المشروح ، بدء صوت المتجاهل والمسكوت عنه ، بدء قلب المعادلة التي رسخها التاريخ السلطوي ، معادلة تقسيم البشر الى قوى للعقل ، وقوى للعمل ، انها بداية شرعية جديدة للكلمة تدشن بداية جديدة لزمن المعسكر المضاد . وكان الثمن غالياً ، القتل ، ذلك هو الثمن لمن يتجرأ على الاخلال بمعادلة التقسيم بين العقل والعضل ، حيث يتخلى العقل عن عقلانيته ومعقوليته ويدمر اسسه عندما تتجرأ قوى العمل على استنباطه في سياق فعاليتها في الواقع المعاش عبر العمل ، ذلك هو المنطق العقلاني والمتحضر للصهيونية الرافعة لراية عقلانيتها التلمودية الزائفة . ليس فعل الشهادة الذي دشنه غسان في تاريخ كتابة المقاومة الفلسطينية ، هو مصدر يقينيته فحسب ، فغسان ظاهرة ثقافية متكاملة في عدد مناحي تعبيراتها الانتاجية في مجال الرواية والقصة والمسرحية والنقد الادبي والكتابة السياسية والصحفية ، ويكفيه انتاجية في أحد هذه المناحي حتى يتوج ككاتب متميز ، وهو بذلك يكشف حالة نوعية انعطافية في نضج تجربة الوعي الوطني الفلسطيني ، وانتقاله من مرحلة الوعي بذاته الى الوعي لذاته .

شعرية الوعي بالذات / نثرية الوعي للذات

اذا كانت الممارسة الثقافية للشعب الفلسطيني عبرت عن ماهيتها في الشعر باعتباره صوت الأنا الجماعية المحددة لهوية الذات الفلسطينية ، والذي كان يتراوح بين صوت الانين والشكوى وصرخة الالم المتمرد في احسن حالاته فإن المرحلة النثرية بشمولية ايقاعاتها وتعبيراتها التي اخذت صياغتها المتكاملة مع الكتابة (الكنفانية) ستعبر عن مرحلة جديدة وهي مرحلة الوعي للذات بكل ما يتضمنه من ادراك للاهداف والتطلعات والمصائر .

ففي النثر تتبدى ذات الجماعة بكل كيانيتها ، حيث الجسم الكامل للكلمة

يتطابق مع الجسم الكامل للأنا في الواقع، وتتحول الكلمة من مجرد رمز واشارة الانفعالات الانا، إلى حضور كامل لجسم الانا بكل ما يعنيه الحضور المباشر للانا في العالم من شروط لاعادة تنظيم وتكييف العالم من أجل أن نتمكن من الاقامة فيه مادياً وروحياً.

الشعر يصيغ تصورات عن العالم، والنثر يعيد بناء العالم، الشعر يعبر عن الذات، والنثر يعيد بناء الذات، وهو إذ يعيد بناءها، يعيد بناء الشروط الموضوعية لتوكيد وجودها في الواقع عبر اعادة بناء الواقع ذاته. الشعر يخترق لعالم غريزياً، والنثر يخترقه اجتماعيا ومعرفياً، واذا كان الشعر يعبر عن حالة الاختراق الغريزي للعالم والحاجة الى القليل من الوعي للتكيف معه اجتماعياً، فإن النثر يخترق العالم معرفياً لاعادة تكييفه اجتماعياً وفق شروط تسيد الانسان عليه.

والعلاقة الشعرية الفريزية بالواقع، تعبير عن تحسس الذات لوضعها، والعلاقة النثرية الاجتماعية المعرفية، تعبير عن وعي هذه الذات لتاريخيتها.

وكتابة غسان كنفاني تمثل حال الانتقال من شعرية الوضع الفلسطيني كما هو عليه، الى نثرية التاريخ الفلسطيني كما يجب أن يكون عليه.

رجال في الشمس / كتابة الوضع الفلسطيني/ ملامح وجودية

منذ ان كتب الدكتور احسان عباس مقدمة الاعمال الروائية الكاملة لغسان، والدراسات النقدية تترى متلاحقة في اعتبار أن «ابو الخيزران» رمز القيادة الفلسطينية، فقد كان يكفي ان يشير ناقد كبير كالدكتور عباس الى هذه الدلالة حتى تتحول الى مسلمة.

يشير الدكتور عباس الى اننا لو اتخذنا شخصية «ابو الخيزران» مدخلاً لفهم هذه القصة لما تعذر علينا ان نرى فيه رمزاً للقيادة الفلسطينية.. وهي تؤدي دوراً «قاتلاً» مغروراً خادعاً مخدوعاً قائماً على المداورة والمراوغة والكذب، شأنها في ذلك شأن «المهربين الآخرين» ـ ممثلي القيادات العربية الاخرى ـ ملفتاً الانتباه الى

فقدان «ابو الخيزران» لقدرته الجنسية رمز لعجز القيادة وعنتها في ١٩٤٨، وظلت - مع ذلك - تدعي انها تستطيع توجيه الفلسطينيين و«انقاذهم»[1]، ويمضي الدكتور عباس مؤولاً كل احداث الرواية على ضوء هذه القراءة لها، مانحاً تحليله أقصى حدود التماسك المنطقي الداخلي للتأويل.

ان هذه القراءة التي يقدمها - الدكتور عباس - ممكنة في حدود التأويل الايديولوجي السياسي للنص، بعيداً عن رؤية العالم التي يحققها النص بمثابته نصاً معرفياً وتاريخياً ينتج أدواته الجمالية وفق منظومة معرفية تغدو الايديولوجيا احدى أبعادها فقط.

واذا طرحنا مساءلتنا على القراءة التي يقدمها - الدكتور عباس - لوجدنا أن تماسكها المنطقي هو نتاج التخطيط التحليلي المفترض مسبقاً، والذي افترضه استغراب غسان ان لا يجد - الدكتور عباس - بعداً رمزياً للرواية عند قراءته الأولى لها. فلو تساءلنا هل حقا كان «أبو الخيزران» - باعتباره مدخلا لفهم هذه القصة - مداورا ومرواغاً وخادعاً وكاذباً؟ فإن النص الروائي لا يقدم الينا أي سند يساعدنا على تبرير مصداقية هذا الاستنتاج.

فأبو الخيزران كان مخلصاً وصادقاً في رغبته بتهريبهم الى الكويت، ولا أدل على ذلك من اسراعه في اجراء المعاملات اللازمة لعبور الحدود، ومن ثم قلقه وسخطه في المرة الثانية من حرس الحدود الذين عرقلوا اسراعه بمداعباتهم المبتذلة، هذا على مستوى مجريات الفعل القصصي داخل النص.

اما على المستوى السوسيولوجي الطبقي، فليس من المعقول تقديم سائق مسحوق يحلم ان يستريح متمدداً بالظل بعد ان يجمع بعض الاموال من عمله الشاق، نقول ليس من المعقول ان تقدم شخصية مسحوقة من هذا النوع كرمز للقيادة.

١- د. احسان عباس - المبنى الرمزي في قصص غسان - مقدمة الاثار الكاملة - المجلد الاول دار الطليعة - ص.

بل ان «ابو الخيزران» ذاته هو الذي يصرخ في نهاية الرواية «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا، لماذا؟».

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

ـ لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان، لماذا، لماذا، لماذا»؟ ص ١٥٢. اذا كان غسان كنفاني يريد تعرية القيادة الفلسطينية ـ وفق قراءة الدكتور عباس ـ فإن غسان لم يفلح في ذلك لأن المتلقي على مسار النص الروائي لم يتشكل لديه شعور بالسخط نحو «أبو الخيزران» الا في لحظتين لحظة رمية الجثث عند كومة القمامة، ولحظة عودته الى اخراج النقود من جيوب الجثث، وانتزاعه ساعة مروان. غير أن النص يقدم تبريراً لرميه الجثث عند كومة القمامة، حيث كان دافعه لذلك ان تكتشف عند الصباح، وتدفن باشراف الحكومة، فقد كان «لا يروقه أن تذوب أجساد الرفاق في الصحراء ثم تكون نهباً للجوارح والحيوانات.. ثم لا يبقى منها بعد أيام إلا هياكل بيضاء ملقاة فوق الرمل» ص ١٤٨.

اذن فما هو مقول القول الدلالي للرواية؟

لقد كنا قد أشرنا في دراسة قصص غسان، وفي اطار تناولنا لمجموعته «موت السرير رقم ١٢»، الى ان اكثر قصص هذه المجموعة تنحو منحى طرح التساؤلات المجردة عن الوجود الانساني، من خلال تعميم المآزق الفردية... ومواجهة الاشكاليات الانسانية ليس بتنمية دياليكتيك العلاقة الدرامية القائمة بين الانسان والواقع، بل عبر تنمية ديالتيك ذاتي تتهاوى فيه الفعالية الانسانية امام سطوة الواقع واستبداده، حيث الانسان يواجه مصيره كوضع لا كشرط، كوجود انطولوجي لا كوجود تاريخي، كفرد لا كطبقة، وكانت المأساة الفلسطينية تعزز هذا الاحساس المأزقي، الذي يغلف موقف الشخصية بمسحة تراجيدية مآلها الخيبة والاحباط، قبل ان تتحول الى مأساة كفاحية.

ومن المعلوم أن «موت السرير رقم ١٢» هي أولى مجموعات غسان حيث

CamScanner الممسوحة ضوئيا بـ

صدرت سنة ١٩٦١، و«رجال في الشمس» هي أولى رواياته أيضاً وقد صدرت سنة ١٩٦٣.

ان هذين العملين، بل ونحن نذهب الى أن أعمال غسان حتى ١٩٦٦ التي شهدت روايتيه «الشيء الآخر» و«ما تبقى لكم» حيث ستمثل مرحلة انتقالية في رؤية غسان المعرفية، وسيأتي الحديث عن ذلك.

نقول أنه بالامكان تقسيم اعمال غسان الى مرحلتين مرحلة ما قبل ١٩٦٦ ومرحلة ما بعد ١٩٦٦، ففي المرحلة الأولى كان يغلب على رؤية غسان بعض تأثيرات الوجودية التي كانت تتسرب الى الحياة الثقافية العربية كتيار مضاد لتيارين رئيسيين هيمنا خلال فترة الخمسينات وهما التيار الديني والتيار الماركسي، فتلقف الاتجاه القومي الوجودية باعتبارها ملاذاً نظرياً يميزه عن التيارين الديني والماركسي.. وقد تحولت مجلة الآداب ذات التوجه القومي الى منبر للوجودية.

ولعل تسلل الوجودية الى حياتنا الثقافية يعتبر من أكبر مفارقات المثاقفة في تاريخ اتصال فكرنا بالغرب الاوروبي.

فالوجودية المذهب الفلسفي الذاتي الفردي العبثي العدمي، يتبناه الاتجاه القومي المفترض انه مشروع سياسي جماعي وحدوي كفاحي واثق من مستقبل وحدة الامة، وهو يقود نضالات شعوبها في سبيل توحيدها.

لكن هذه المفارقة ستبدو مألوفة بشكل لاحق نظراً للاقتراحات اللاحقة التي سيقدمها الفكر القومي المستند الى الدور التاريخي غير البطولي للبورجوازية الصغيرة، من دمج للقومية بالاشتراكية تارة، وبالدين تارة، والرأسمالية بالاشتراكية، وذروة فصاحة مفارقات الوعي القومي البورجوازي الصغير بان يتحدث عن واقع تحكمه علاقات رأسمالية فاضحة بانه واقع اشتراكي.

ولذا لم تكن غريبة تلك الملامح الوجودية المخالطة لنسيج وعي غسان في بداية حياته السياسية المتصلة بالاتجاه القومي، ولن تكون غريبة تلك الظلال العبثية التي تكلل عالم «رجال في الشمس».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التضاد الذي يحكم الرواية هو بين أنا مجردة وعالم مجرد، وفضاء هذا التضاد هو الواقع بكل ملموسيته، ومن هنا فإن علاقة التواصل التي يقيمها الكاتب مع متلقيه هي علاقة حيادية صارمة في جفائها وجفافها، فالمتلقي ليس مدعواً للتعاطف أو الادانة، أو ربما هو مدعو للاثنتين معاً.

فالقارىء لا يعرف ان كان عليه ان يحقد على «ابو الخيزران» أم يعطف عليه لعمق مأساته الممتدة الى ١٩٤٨ حيث يفقد رجولته، وينتهي الى باحث دؤوب عن المال لكي يرتاح.

والقارىء لا يدري أيضاً ان كان عليه أن يدين (أبو قيس ـ أسعد ـ مروان) أم ان يتعاطف مع مصيرهم المأساوي، أن يدين بحثهم الفردي عن حل لمشكلاتهم أم يأسى لمصائرهم التي وحدتهم في الموت.

وحيرة وتردد القارىء مبعثه ان ليس هناك في عالم الرواية مسؤول عن المأساة، فالمسؤول هو «شيء آخر» الذي سيكون عنواناً لرواية له ستصدر في سنة ١٩٦٦، وهي «الشيء الآخر» من قتل ليلى الحايك؟

اذن هناك غلط كامن في نظام الواقع والعالم، يتمثل بقدر يسوق البشر الى مصير لم يختاروه بأنفسهم، وليسوا هم مسؤولين عنه، انهم ينقادون هكذا الى حتفهم، دون حتى ان يصرخوا، أو يدقوا جدران الخزان، تماماً كما يموت صالح بطل رواية «الشيء الآخر» وهو يسيطر عليه صمت مطبق، ويستقبل حبل المشنقة دون أي احتجاج.

ان الوضع الفلسطيني - ورواية «رجال في الشمس» رواية وضع أو حالة - ما قبل انطلاقة الثورة الفلسطينية وتصلب عودها وانتزاعها الاعتراف، كما يسمح بطرح اسئلة ميتافيزيكية موشاة بالقلق والتمرد المخنوق، والرفض المجهض، واحساس داخلي بالعبثية واللاجدوى، وإلا لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟

انها حالة العجز الشامل التي تهيمن على الوضع الفلسطيني، عنينية تضرب جذورها حتى ١٩٤٨، ومقاربة الحالة الفلسطينية كوضع، ادت الى المقاربة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الانسانية الشاملة للكينونة الفلسطينية التي جردت برموز تطرح وضعاً كلياً، دون أن تلتمس الشرط الخاص الاجتماعي في اطار الكلي الانساني، ومن هنا يضفى على الحالة الخاصة باشكالاتها ومآزقها ومعاناتها المباشرة صيغة انسانية عامة، واسئلة كلية مباشرة، ويتلاشى الواقعي اليومي، لصالح الصياغات المجردة للكلي الكوني، من خلال توشيته بهموم السؤال الفلسفي، فالقارىء سرعان ما تتلاشى من ذاكرته الفصول الأولى، التي تتناول الحالة الاجتماعية لكل واحد من الشخوص وظروف قراره في الرحيل، فشبكة العلاقات الاجتماعية التي تتناسج في اطارها الشخصية تضمحل لصالح الحدث المركزي وهو الاسراء في الجحيم الصحراوي. والشخصية سرعان ما تتلاشى خصوصية وسطها الاجتماعي وسيمائها المستمدة من الواقع المعاش لكي لا يصمد في الذاكرة سوى دورها في الحدث المركزي وهو الموت المجاني الذي تساق له الشخصية طائعة. أي ان حيز الزمن التعاقبي الذي يسمح بسير ورته الطويلة للشخصية ان تتفتح عن خصائصها وتقدم نفسها هو زمن قصير في الحيز النصي، بينما عنصر التزامن الذي يطرح الحدث في راهنيته يحتل الحيز الاكبر من الزمن النصي، حيث تختصر الشخصية الى مجرد فعاليتها في الراهن ومآل هذه الفعالية، وحيث يغدو الراهن مغلقاً على ذاته، لا يتيح للتاريخي ان يخترقه باتجاه المستقبل.

النص اذ يكتب نفسه في ظروف عجز شامل يخيم على الوضع الفلسطيني والعربي، فهو يطرح نفسه على انقاض هذا الخراب الروحي، وهو يحقق حالة العجز هذه ويتحقق بها فإنه يبحث عن سر هذه العنينية في قوى خارجة عن النص وعلاقاته، أي خارجة عن الشرط الاجتماعي التاريخي الذي يحقق النص وعلاقاته، فالادانة موجهة الى الكينونة ذاتها بوصفها كينونة مدمرة من الداخل، ويأتي المنظور القومي كمعادل للذات الاجتماعية للشعب او الامة بمثابتها ذاتاً كلية، كياناً متجانساً، نسقاً مغلقاً متضاداً مع الخارج، وحيث يتبدى الخارج كقوة مجهولة، لعنة قدرية، أو شيء آخر لا ندرك كنهه، وهو يلاحقنا ونحن عاجزون عن

الدفاع عن أنفسنا حتى بالكلمة، وتأتي الخاتمة المجازية للرواية بترداد الصحراء للصدى:

- لماذا لم تدقوا جدران الخزان، لماذا لم تقرعوا جدران الخزان، لماذا، لماذا؟ ص ١٥٢ ولا بد لنا من الانتباه الى ان الصدى لم يردد العبارة ذاتها لـ «أبو الخيزران» بل اعيدت صياغة الجملة باستبدال فعل (الدق) بفعل (القرع) حيث التدخل المجازي للكاتب، باسناد صيغة (القرع) التحريضية للصحراء، تشير من وجهة بنائية روائية الى ان حالة النهوض تكمن خارج هذه العلاقات الاجتماعية - الروائية داخل النص، وداخل الواقع الذي يكتبه النص، ومن وجهة تعبيرية دلالية، أن صوتنا خفت الى الحد الذي تستنكره علينا الطبيعة الخرساء، فتنطق، بصوت أعلى، ومن جهة سياسية ايديولوجية يتبدى صوت الكاتب كداعية ومحرض على النهوض من حالة العجز المطلق التي تبلغ حد اليأس الميتافيزيكي.

الشيء الآخر: من قتل ليلى الحايك؟

نشرت هذه الرواية على تسع حلقات متتالية في مجلة «الحوادث» الاسبوعية، ابتداء من يوم الجمعة ٢٥ حزيران ١٩٦٦[٣].

ينحو غسان منحى بوليسياً في بناء نصه القصصي هذا، مجرداً بطله (صالح) من كل عناصر البطولة، اذ يواجه مصيره القضائي الذي يحكمه بالاعدام بصمت مطبق على الرغم من أنه محام لامع، وانه لم يرتكب جريمة قتل ليلى الحايك، لكن مجموع الادلة المتوفرة للقضاء على درجة من التماسك المنطقي التي لا يمكن انكارها لكن لا يمكن دحضها وتفنيدها، ولهذا يصمت تاركاً لمحاميه حق

---

٣ - الشيء الآخر «من قتل ليلى الحايك؟» مؤسسة الابحاث العربية، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية - الطبعة الأولى ١٩٨٥ - المقدمة.

الدفاع عنه، دون حتى ان يقدم أية معطيات تساعد محاميه في صياغة مشروع براءته، فيظل صامتاً، ويستمر في صمته حتى بعد أن يعلم حكم الاعدام عليه، ولا يخرج عن صمته هذا الا بتوجيه رسالة لزوجته يفسر فيها صمته، فما هي مبرراته لهذا الصمت؟

يتوجه الى زوجته متسائلاً من الذي قتل ليلى الحايك اذن؟

(أجيبك ببساطة: شيء آخر هو الذي قتل ليلى الحايك، شيء لم يعرفه القانون ولا يريد ان يعرفه.. شيء موجود فينا، فيك أنت، في أنا، في زوجها، وفي كل شيء احاط بنا جميعاً منذ مولدنا).

وهو يقر أنه جزء من الجريمة، وان زوجته جزء منها أيضاً.. ولكن الذي نفذ الجريمة هو وحش غامض ما زال - وسيظل - طليقاً.

ولأنه اكتشف هذه الحقيقة فجأة فإنه صمت، وقرر «ان أترك كل شيء يأخذ مجراه الذي سار فيه دون ارادتنا، وسيظل يسير فيه بصرف النظر عن ارادتنا»[٤].

فقد كان «صمته» اعلاناً راعداً عن «شيء آخر» في حياتنا عشنا دائماً في معزل عنه فإذا به، فجأة. أقوى ما في حياتنا». ويستنتج أن البطل الوحيد الذي ربب القصة كلها هو «شيء» أكبر من تسلل الحوادث المنطقي، هو قوة لا يستطيع القانون الاعتقاد بوجودها[٥].

كما يعلن، انه يلعب ورقتين خاسرتين، مع قوة مجهولة حكمت عليها مسبقاً بارتكاب جريمة لم ينفذها. ويمضي «صالح» في رسالته الى زوجته التي كتبها قبل اعدامه، يطرح تساؤلات عن معنى الجريمة، والعدالة، والحب، والجنس، والخروج عن المألوف المعتاد وعن العلاقة بين الحقيقة والواقع والمعقول والمنطقي.. الخ.

٤- الرواية ص ١٢.

٥- الرواية ص ٦٣.

ويخلص الى ان الحقيقة ليست بالضرورة نتاج المنطق، والاستناد الى الواقع (ص ١١٦). ليس من الصعب على القارىء ان يكتشف الصلة بين هذه الأفكار، والوجودية بشكلها بالعقلانية وتأثيرها على منطقية العالم ولا معقوليته، ومن ثم عبثية الحياة حيث يغدو الموت هو الخيار الوحيد لتحقيق الحرية، ما دام الانسان عاجزاً عن ادراك مغزى وجوده ومعناه.

ومن المعروف أن الوجودية بشقيها الالحادي والايماني استلهمت هوسرل، وبرغسون في مسألة اكتناه الواقع حدسياً وبطريقة غير مباشرة، فكان هيدغر وغاربيل مارسيل، وكامو وغيرهم يرون ان اسلوب المعرفة الفلسفية هو اقرب الى الفن منه الى العلم، وذلك هو مصدر غزو الوجودية لحقل الادب.

ان لجوء غسان الى شكل البناء البوليسي كان يفترضه نزوعه الذهني الى طرح تساؤلات عن الحقيقة الانسانية، اذ تكون احداث الرواية تتطور باتجاه البحث عن حقيقة القاتل.

ان غياب الاساس الاجتماعي الذي يمكن له ان يفضي عن شبكة مفهومية وجودية في الشرط الاجتماعي العربي، ومن ثم استحالة كتابة نص روائي يعيد انتاج هذا الشرط الاجتماعي فنياً، دفع بغسان لاختيار البناء البوليسي الذي يتيح غموض العلاقات الروائية فيه طرح اشكالات فلسفية وجودية.

ولعل من الصعب البحث عن تأويلات في هذه الرواية يمكنها ان تتصل بالموضوع النموذجي لغسان، وهو فلسطين. فليس من المعقول من كاتب من طراز غسان الثوري، ان يعتقد ان الحقيقة الفلسطينية لا يمكن البرهنة عليها بالمنطق، وان اثبات الحقيقة الفلسطينية يتأتى من خلال الحدس، وان ضياعها مرده الى شيء آخر، الى قوة مجهولة حكمت عليها مسبقاً بالضياع.

وإن القانون والحق الموضعي ليس بجانب الفلسطيني فعليه ان يثبت حقيقته وحريته بموته العبثي، الذي لا يمكن رده، وان يقبل مصيره كحتمية لقدر معادله، هو نتاج لشيء موجود فيه، واحاط به منذ ولادته. لا شك ان الموضوع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفلسطيني هو خارج المجرة الدلالية لشبكة العوامل الروائية التي تنتجها (الشيء الآخر)، فالموضوع الفلسطيني، هنا، ليس الا وضعاً فلسطينياً على درجة من التعقيد ترك ميسمه على رؤية غسان للواقع، حيث غدا هذا الواقع معادياً للفلسطيني منذ أن تنكر له في ١٩٤٨، وفرض عليه بمنطقه التاريخي الصارم اشتراطات رهيبة، اصبحت فيه المدينة الفلسطينية تنكر على ابنائها امومتها، وتنكر على الأباء بنوتهم، كما يحدثُ للـ (عائد الى حيفا).

من هنا يولد تضاد انتولوجي بين الأنا والعالم، حيث ترى الذات في العالم بمنطقه وقوانينه ومواصفاته قوة غريبة عنه ومعادية له، فيصيغ منظومته المضادة على شكل تناقض صارخ بين الذات والموضوع، لا يمكن حلها الا بطريقة تصفوية، ومن الطبيعي في سياق معقد كهذا ان تكون الذات هي موضوع التصفية، لتتحول الحرية من حالة اختراق معرفية للضرورة، الى حالة انحدار او تجاهل او موت حر خارجها.

ما تبقى لكم / تعايش / انتقال

«ما تبقى لكم» صدرت في السنة ذاتها لتاريخ صدور «الشيء الآخر»، وهي سنة ١٩٦٦، الروايتان تحملان هماً تكنيكياً تجريبياً، عبر عن الهم الأول بالشكل البوليسي، وعن الهم الثاني بشكل الرواية الحديثة المبنية على تيار الوعي.

واذا كان مضمون رؤية العالم في الرواية الأولى القائم على الوجودية لا يجد تبريره في الواقع المعاش وسيرورة اشكال تطوره الاجتماعي، فتم اللجوء الى الشكل البوليسي، مما أدى الى مبنى ومعنى غير متطابقين، ولا يتطابقان الا في كونهما شكلين لصياغة استعارية تكشف مجازها في مرجع سياق اجتماعي ثقافي مغاير (الغرب). والاشكالية نفسها ستعبر عن نفسها في «ما تبقى لكم» باعتماده مبنى غير قادر على القبض على موضوعه لتقديم رؤية مضمونية قادرة على انتاج تناغمها وتجانسها في شكل انتاجها وموضوعه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يبدو أن غسان قد لجأ الى هذا الشكل تحت ضغط الاتجاه الشكلاني في النقد الادبي، ومتطلباته، ويصل هذا الضغط حد أن أحد النقاد الذين تربطهم علاقة وثيقة بغسان وأدبه، أن يعتبر «أن اسلوب غسان جيد عندما لا يكون المضمون فلسطينياً بشكل مباشر، كما أشرنا سابقاً.

ويبدو ان غزارة موهبة غسان كانت قادرة على الاستجابة لهذه التحديات. وقد أهلته لخوض هذه التحديات والخروج منها بحظ وافر من النجاح، فها هو يطوع تقنية (وليم فوكنر) في (الصخب والعنف) - وغسان يقر بتأثيره بفوكنر - ويقر بأن روايته هي امتداد لهذا الاعجاب، لكن تأثيره ليس ميكانيكياً بل هو محاولة للاستفادة من الادوات الجمالية والانجازات الفنية التي حققها فوكنر»[٧].

فاذا كان غسان قد تمكن من جعل عنصري الزمان والمكان كعاملين روائيين فاعلين في نسيج الرواية، وتمكن من كسر الحدود - المنطقية بالزمن والسيطرة عليه روائياً لاعادة انتاج حركة الزمن في اطار وظيفي جديد، فإن هذه السيطرة على الزمن الروائي انما هو تعبير دلالي عن الطموح للسيطرة على الزمن الانساني «الاجتماعي والسياسي» في الواقع بعد ان كان الزمن معاديا للفلسطيني، ويسير بحركة مضادة لآماله واحلامه.

والصحراء التي كانت مقبرة في «رجال في الشمس» ابتلعت زمن الاحلام الفردية، زمن العجز والتشقق الداخلي، الزمن اللاجيء، ففي «ما تبقى لكم» تتحول الصحراء الى مطهر، يتحرر فيها «حامد» من زمن العجز والتردد والكساح «الزمن اللاجيء»، ويكف الزمن عن استبداديته وعدوانيته نحو الفلسطيني، عندما يتمكن الفلسطيني من القبض على الزمن وتطويعه وهكذا يحطم (حامد)

٦ - فضل النقيب - الهدف - تموز ١٩٨٣، هكذا تنتهي القصص هكذا تبدأ.

٧ - «غسان كنفاني في آخر لقاء اذاعي» - عن د. رضوى عاشور «الطريق الى الخيمة الاخرى» - دار الآداب ص ٨٣.

ساعته ساعة الزمن الماضي الميت زمن زكريا (النتن). زمن جنين الأمر الواقع الذي يزرعه (زكريا) في رحم أخت حامد (مريم).

حركة التزامن هنا هي المسيطرة اطلاقاً، الماضي والحاضر والمستقبل يتعايشون وفق حركة تناظر تلغي المسافات بينهم، واذا كان عنصر التزامن في «رجال في الشمس» تشير الى اتاوات الزمن الراعبة، فالتزامن هنا يشير الى التمرد على زمن النتن الفلسطيني المتأسن داخلياً و(زكريا) عنوانه، حيث (مريم) تزرع سكينها في عانته، عانة زمن زكريا النتن، وحامد يبدأ رحلة الزمن الدافيء في لجة الحياة الصحراوية المترامية، حيث «تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً، وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء واطرحتها وسمعتها تخبط بصوت مخنوق في الارض» ص ١٩٠.

رحلة الزمن الجديد تولد في برهة التقاطع بين زمن ماض نتن، وزمن حاضر راعب هو الزمن الاسرائيلي، وعندما يحرر من ضغط الزمنين ولم يعد يكترث للزمن يكتشف ان الجندي الاسرائيلي - الذي صادفه في لجة الصحراء - اقرب الى نصل سلاحه مما هو الى فوهات بنادقهم، وهكذا يكتشف نسبية الزمن «فقبل دقائق فقط كان كل شيء في هذا الكون ضدي تماماً، وكانت الامور كلها في غزة والاردن تعمل في غير صالحي. وكنت أقف هنا. هنا بالضبط في رقعة محاطة بالخسائر من كل جانب. فتعال اقول لك شيئاً مهماً: ليس لدي ما اخسره الآن، ولذلك فقد كانت عليك فرصة ان تجعلني ربحاً» ص ٢٠٩ - ٢١٠.

هكذا تمكن غسان ان يقول قولاً فلسطينياً بلغة واسلوب وتكنيك جديد وطليعي متجاوباً مع زخم نفوذ الوعي البورجوازي الصغير في مرحلة صعوده السياسي والاجتماعي والثقافي في الستينات، ولكن لم يطل الزمن بغسان ليكتشف البريق النيزكي اللماع للمشروع القومي للبرجوازية الصغيرة وكل مزاعمها السياسية والاجتماعية والثقافية، فأتت حرب ٦٧ لتقول قولها الكلي الفاصل، لينكشف البريق عن خلبيته، والحرارة النيزكية عن برودتها القاسية، فالحقيقة تقبع

ما وراء الرؤية الماورائية الميتافيزيكية للخطاب القومي بكل تفرعاته المعرفية والايديولوجية والجمالية، انها هناك في الخيمة الأخرى، خيمة الشعب، خيمة ام سعد، خيمة الأطفال وهم يصنعون شارة النصر بيد، والكلاشينكوف بيد أخرى...

فمعاناة لانطحان الروحي والاغترابات الميتافيزيكية التي تنتج شكلها في «صخب وعنف»، فوكنر، غريبة كل الغربة عن الانطحان اليومي في المخيم، والاغتراب الميتافيزيكي الفوكنري، لا معنى له أمام الاغتراب عن وطن ملموس بأرضه وترابه وناسه ومدنه وقراه.

فساعة كوينتين في «الصخب والعنف» تشير الى العدم، الفراغ، فالزمن قوة قاهرة لا معنى لمواجهتها، بل حتى التجرؤ على مناوشتها، الزمن جدار ميتافيزيكي لا يمكن عبوره الا الى الجحيم، فالمآل هو الهروب الى الداخل حيث في الخارج كل شيء يتداعى ويتقصف تحت ضربات الزمن.

ان رؤية معرفية من هذا القبيل للزمن استمدت معادلها الجمالي، الذي وجدته في تكسير الزمن، وتهشيم قوانينه وعلاقاته المنطقية، وانشاء علاقات زمنية تستمد مسوغاتها من خلال فرض الذاكرة القادرة على اعادة انتاج الزمن وفق قوانين التجربة الذاتية التي تعتصره بدورها بمثابته تعبيراً طيعاً عن استطالاتها ونزوعاتها واوهامها، أي بوصفه محصلة للانا التي ترفض استقلاليته الموضوعية عنها، لتفرغه من محتواه، مانحة اياه مغزى عبثياً. ومن الواضح تماماً أن رؤية معرفية تجد معادلها الجمالي بهذا الشكل البنائي التعبيري، لا يمكن ان تكون معادلاً معرفياً وجمالياً لتجربة البحث عن الذات الفلسطينية كوجود يفترض حضوراً فاعلاً في لازمن، لا متنكراً له، وهذا ما حاوله غسان، عندما منح الزمن وظيفة مختلفة عنه عند فوكنر، وذلك برفضه وجهاً من وجوه الزمن، وهو الماضي العاجز، ليؤكد زمناً جديداً، هو زمن انبعاث الفعل، الفلسطيني، وفي كل الاحوال لم يكن هذا التوظيف ثمرة ضرورية داخلية موضوعية للعمل، بل ثمرة

...الرغبة في التجريب وامتحـان المـوهبـة، والاستجابة لضغوط الاندهاش ببريق الشكلانية الحلبي، الذي سينطفيء على حواف هزيمة الانظمة العربية في ٦٧، والابهامات الفلسطيني الثوري، والـذي سيشكـل منـاخـاً جديداً له خصوصيته المميزة في الساحة الثقافية العربية.

«مـا تبقى لكم» تمثـل مرحلة تعـايش ما تبقى في ذاكـرة الـوعي القـومي الوجودي لغسـان، ومرحلة ولادة الوعي بالتاريخ، لتنتقل الشخصية من مرحلة تلفها وترددهـا وتـردديهـا أمـام الـزمن، الى مرحلة المـواجهة مع الواقع لاختراق مرورات الزمن الماضي باتجاه حرية المستقبل.

العائد الى حيفا يبحث عن أم سعد

هاتان الروايتان تعبران عن المرحلة الثانية في تواصل غسان المعرفي والجمالي بالواقع، مضمـون هذه المـرحلة هو الانتقـال من الـواقـع كوضـع، الى الـواقع كتاريخ، من الاشكـالات ذات الصيـغ الكلية الفلسفية، الى الاشكالات التي ينتجها الواقع المعاش في سير ورته اليومية، وان كان في الرواية الاولى يجنح جنوحاً مفهومياً في طرح رؤيتـه الجـديـدة، ولعـل الصبغـة الذهنية المفهومية التي وشت النسيج البنائي للرواية تتطابق مع مضمون الرسالة التي يحملها الخطاب الروائي «عائد الى حيفا» وهي توصل «سعيد س.» بعد عشرين سنة الى ان الانسان قضية، ذلك الدرس الذي توصل له بعد أن واجهه ابنه خلدون الذي غدا «دوف» الاسرائيلي بهذا الحقيقـة، وان بنـوتـة الـدمـوية له لا تعني بالنسبة له شيئاً. «منذ صغري وأنـا يهودي، اذهب الى الكنيس والى المـدرسة اليهودية وآكل الكموشير وادرس العـبريـة... وحـين عرف ان والـديه الاصليين هما عربيان، لم يتغير اي شيء. لا. لم يتغير. ذلـك شيء مؤكـد.. ان الانسان هوفي نهاية الامر قضية» ص ٤٠٠.

عندهـا يقرر «سعيد س.» ان يعودمع زوجته من حيث اتى، وهويأمل ان

يكون ابنه (خالد) قد التحق بالثورة . . اثناء غيابهما، دون أن يأبه لمحاولتهما من قبل منعه من الالتحاق بها.

لقد اكتشف اخيراً ان فلسطين هي أكثر من ذاكرة، اكثر من ولد، أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلم.

وقد كان يتساءل من قبل ما هي فلسطين بالنسبة لابنه خالد؟ انه لا يعرف المزهرية، ولا الصورة، ولا السلم ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها، ويخاطب زوجته معلناً خطأهما عندما اعتبرا ان الوطن هو الماضي فقط، أما ابنهما خالد فالوطن عنده هو المستقبل، وان خالد وعشرات الالوف مثله هم يصححون اخطاءهم، واخطاء العالم كله . . وينتهي الى القول: (ان «دوف» هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي) ص ٤١٢.

الزمن الروائي لا يستغرق اكثر من يوم واحد، واللغة الروائية تنصب على مادتها، دون أية احالات مجازية تعبيرية كانت أو بنائية، الشخصيات تقدم نفسها من خلال همها الوطني بشكل حاسم، حيث لا نتعرف على الشخصية الا في حدود ما في الرواية من احداث، وافعال، وخطاب، ورسالة يجري بخط مستقيم ومباشر نحو هدفه، بالافضاء بالرسالة الايديولوجية للنص، فليس هناك وقت للتأملات والمماحكات والصياغات المتأنقة، فالمقاومة تنهض بايقاع متسارع، وغسان المندمج حتى النخاع بفعل المقاومة يسعى للمواكبة، فهزيمة ٦٧ الصاعقة في سرعتها والمذهلة في نتائجها، غدا من التفاهة والعقم الروحي والخواء الوجداني ان يمارس المرء حذلقاته الشكلانية، وبطره التقنوي على انقاض الانهدامات الزلزالية. ان حمل السلاح الذي كان حلم غسان، يتحول الى حقيقة واقعة، اذن عليه أن يلعب دوره في التعبئة، واذا كان الجيل الجديد لم يعد يذكر فلسطين، وهو الجيل المعني بحمل السلاح، فلا بد من صياغة اطروحة المواجهة، فالمشكلة ليست فلسطين الماضي، الذي لم يكن الا ماضي البكاء والتفجع، ففلسطين

المستقبل، فلسطين خالد وسعد، فلسطين انسان القضية.

ولكي يعمق هذه الاطروحة التعبوية، يقدمها على شكل اطروحة مضادة حيث يطرحها على لسان «دوف» الفلسطيني الاصل، الذي عاش بالتبني مع ابوين يهوديين، فلم يعنه، الماضي بشيء، وأصوله الفلسطينية لم تحرك فيه شيئاً، فالانسان قضية، وقضيته الآن هو مستقبله كيهودي كـ «دوف» وليس «خلدون».

ومن هنا يطرح التحدي الكبير، حيث تغدو اطروحة الآخر، ولذا لا بد من خوض معركة «ان نكون أو لا نكون»، ان يكون مستقبل خالد أو مستقبل «دوف».

وعندما يعثر «العائد الى حيفا» على الاجابة الاولى، وهي الدفع بفلسطين من ماضي الذل والعجز، الى مستقبل القضية، يدفع غسان كنفاني من جديد الوعي بالقضية من حدود الوعي الفردي البنرجوازي الصغير المتردد، الى مستوى الوعي الجماهيري الشعب، فبعثور العائد الى حيفا على خالد يعثر على أم سعد.. «ام سعد» تمثل الانتقال الاقصى في رؤية غسان، حيث تتساقط شوائب ورواسب الوعي القومي الوجودي ومعادله الفني بما يتضمنه من اشكالات فلسفية ذات طابع ميتافيزيكي كلي. يقوم على الوعي بالحرية، بوصفه تجاهلاً للضرورة، وما ينتج ذلك من اثارة تضادات مستعصية بين الانا والعالم، وما يستتبع هذه الرؤية من انعكاسات على مستوى اللغة الروائية واوهامها المجازية البلاغية منها والتعبيرية والرمزية.

فاللوحات التسع التي يقدمها النص لام سعد، تجهد لتكثيف خصائص الصورة الوطنية الشاملة للشعب الفلسطيني، الشعب الذي يعاد انتاج مفهومه في رؤية غسان التاريخية على ضوء الصراع الطبقي، والثقة بأن الفئات الشعبية الدنيا، هي مستقبل فلسطين.

في هذه الرواية تبرز تجريبية غسان، بمحاولته استثمار النظام اللغوي الشفوي للجماهير، وتلك محاولة رائدة في مستواها النوعي، بل يتخذ غسان من نظام الحكي الشعبي وسيلة فنية لبلوغ حالة التطابق بين الشكل والمضمون.

المجاز في «ام سعد» هو ام سعد ذاتها، هي واقع حتى تشم رائحة فلسطين في صرتها وأثوابها، وهي مجاز الزمن الفلسطيني الناهض، مجاز ليس للمرأة الفلسطينية، والام الفلسطينية فحسب، انها مجاز يكشف كل القيم الروحية والاخلاقية للشعب الفلسطيني الطيبة. العفوية، البراءة، الرجولة، التضحية، ام سعد هي الارض التي انبتت كل هذه المعاني الطيبة، هي الام التي تنجب وفلسطين تأخذ». هي الواقع والممكن، المحدد والمجرد، الحقيقة العارية، والخيال الملفع بالاسرار، المعانات اليومية المسحوقة، والتعالي الانساني النبيل، الكدح والخشونة، العذوبة والشاعرية، أنها الوطن في كل حقائقه واساطيره.

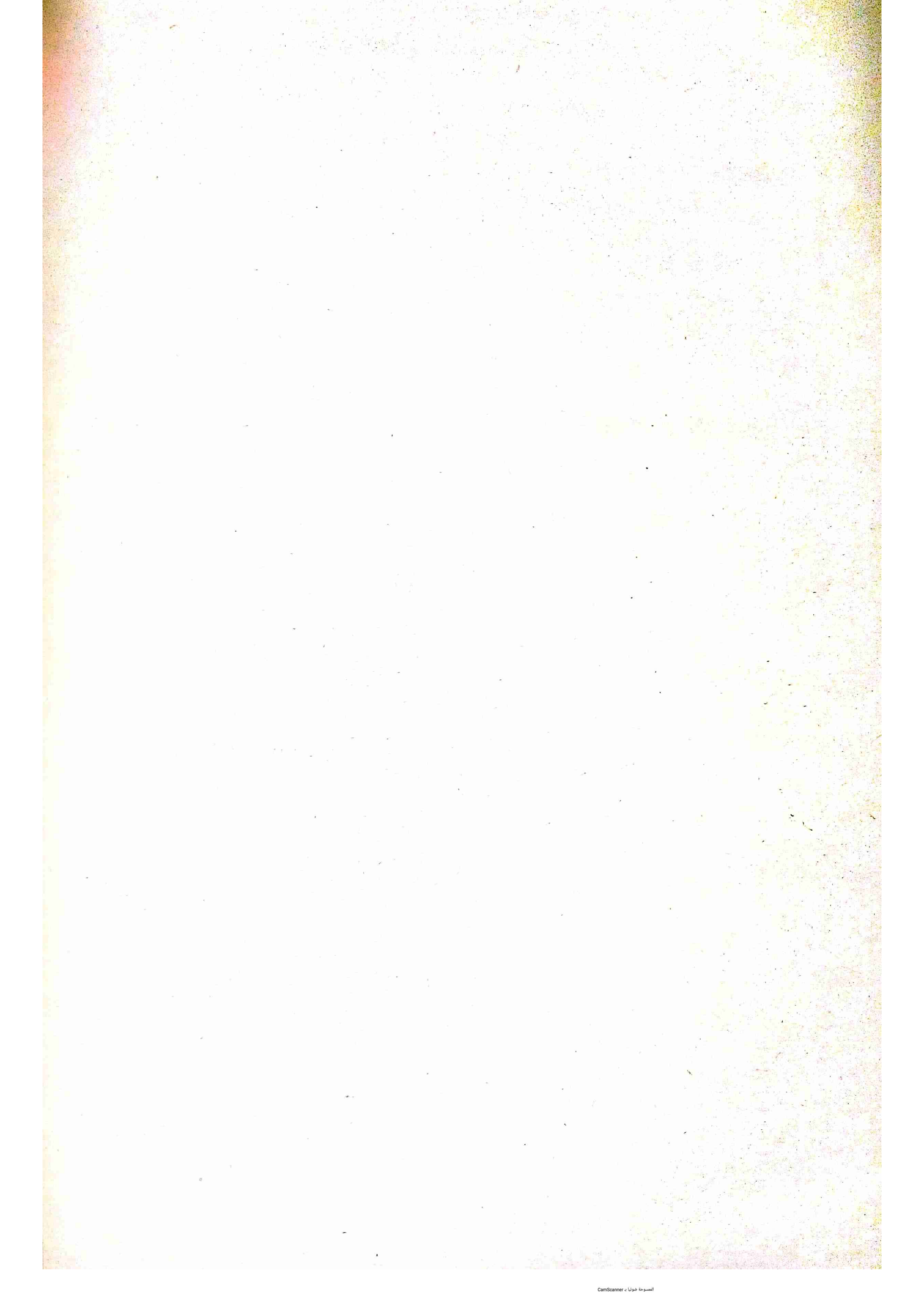
«ام سعد» نص مزيج من يومات حياة المخيم وفي ذلك واقعيته. وممكن فعالية المخيم وفي ذلك شاعريته، ونهوض روح المقاومة والثورة في ناسه وفي ذلك ملحمته.

وام سعد هي ثمرة هذا المزيج، هي كثافته الحية، هي الواقع والرمز، وقد تمكن غسان من صياغة معادل مجازي يطلق الامكانيات الغافية في الانسان الفلسطيني دون ان يتحول المجاز الى رفرفات متعالية، تحضر (الهناك) على حساب (الهنا) لتدمر علاقات الواقع الموضوعية بل استطاع ان يدرج معادله المجازي في اطار التعميم الفني لظواهر الحياة والواقع بموهبة من خبر الحياة والفن معاً.

وقد كان من الطبيعي ان تكتسب «ام سعد» صيغة البعد الواحد، البعد السامي الذي يؤسطر الذات بوصفها ذات الجماعة، فتمجيد «ام سعد» كصيغة للكمال الوطني الشعبي الثوري المطلق، انما هي تراتيل لحب الوطن والشعب، ودعوة لاستلهام المثال منه، فالرواي على مدار الرواية يتعلم من «ام سعد» التي تستمد فلسفتها من شجرة الحياة الخضراء.

ان أعمال غسان كنفاني الروائية يمكن أن يثير بعضها الجدل حول تملك خصائصها الروائية كجنس، لكن مما لاشك فيه أن غسان انتج نصاً قصصياً ليس

مضطراً لتبرير نفسه، لقد كتب نص (كنفاني) ذاته في سيرورة التجربة الذاتية والجماعية لحركة الواقع العربي عامة، والفلسطيني خاصة، وكان نتاج علاقة هي الذروة في الصميمية والصدق والاخلاص مع الذات والوطن، دفع الموضوع الفلسطيني الى حدود انتاج شكل فلسطيني للكتابة، حتى غدا الموضوع مضموناً وشكلاً ورؤية. انها الكتابة التي تتطابق مع الواقع والتجربة لدرجة الشهادة



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نشيد الحياة بين الواقع اليومي والأحلام الشاعرية

«نشيد الحياة» رواية الكاتب الفلسطيني يحيى يخلف الصادرة عن دار الحقائق والتي نشرت على حلقات في مجلة «الحرية» هي آخر ما صدر لصاحب «نجران تحت الصفر».

هذه الرواية تخرج عن كل مقاييس الرواية الكلاسيكية، فيما تتعهده الرواية الكلاسيكية من بناء لحدث أورسم لشخصيات، وهي لا تأبه في الآن ذاته لمقاييس الحداثة وشروطها المعلنة أو المضمرة. فالرواية لا يشغلها هاجس مدرسي أو تقني سابق على تجربة الابداع، بل هي تقترح جماليتها وتستمدها من ضرورات التجربة الابداعية ذاتها، تحقق جماليتها في جماليات ايقاع الحياة ذاتها التي هي مادة وموضوع العمل الفني، ففي نقطة التقاطع بين المعاش والمتخيل تولد هذه الرواية حاملة اقتراحاتها الفنية والجمالية، غير آبهة إلا لمرجع وحيد، مرجع التجربة بمعناها الحياتي ومعناها الابداعي، والتجربة هنا ليست تجارب ذاتية ينهكها البحث المتفكه البطر عن مقاييس ومعايير تسقط اسقاطاً على المادة الحية، بل من نسيج التجربة الحية الذاتية في اتصالها العميق بالآخر تنبثق المقاييس والمعايير ممتلئة بالحياة. فالشخصيات لها حظ متساو في الحضور الروائي، كحظها المتساوي في الحياة، ليس هناك شخصية تتضخم على حساب تضاؤل الآخرين. فهم جميعاً يجمعهم مخيم الدامور الذي يوحدهم في بؤسهم واحلامهم في ضعفهم

وشجاعتهم. نتعرف عليهم عبر اتصالهم، لا عبر فرادتهم، وفرادتهم تتأتى من خلال اتصالهم، من خلال خصوصية التجربة التي توحدهم في كل الأحوال. فهم بسيطون بساطة مفردات حياتهم اليومية، وعظمتهم تتأتى من خلال أمانتهم في الحفاظ على هذه البساطة الانسانية بصدقها، وحرارتها، وانفعالها، وتألقها، وأمانيها وأحلامها.

باقتصاد شديد يقدم الكاتب شخصيته، والشخصيات نتعرف عليها عبر الموقف، عبر الحدث، او مجموعة الاحداث المتناثرة، فتكشف الشخصية عن سيمائها، والسرد يكتسب طابعه الموضوعي، من خلال التشخيص، من خلال المشهد الذي تؤدي فيه الشخصية دورها، حيث يخفت الطابع التحليلي أو التفسير، وتفتح الشخصيات حوارها مباشرة مع المتلقي، دون بروز دور الوسيط «الكاتب».

والموقف لا يتجزأ، إن كان من الأحداث الصغرى، او الكبرى، الشرف والاخلاص والصدق لا تتكشف عبر الأحداث الكبرى فحسب، بل وحتى عبر تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة.

وهكذا تتعامل شخصيات «يحيى يخلف» مع الحياة بدءاً من التفاصيل انتهاء بالكل، فالعلاقة الصميمية العميقة بين «أبو العسل» وحصانه، تكشف عن عمق الخصائص الانسانية في الناس البسطاء الطيبين، فهم عندما تمتحن شجاعتهم، يستجيبون لهذه الخصائص حتى ولو كلفتهم من أمرهم عسراً.

«أبو العسل» يذهب ليدلي بشهادته أمام اللجنة الأمنية التي تحقق في سرقة بيت «بيير» فيعلن انه شاهد «سعيد راجي» وكون سعيد من الأمن ومن أصحاب النفوذ في الثورة، لم يضعف من موقفه في الكشف عن ضلوع سعيد في النهب والسطو. ولقد دفع «أبو السعل» ثمن صدقه وشجاعته غالياً.

زليخة، المرأة التي غاب زوجها منذ سنين طويلة، وهي تنتظر دقات عكازه دون جدوى، والتي نتعرف عليها من خلال دجاجاتها الثلاث، ترفض أن تأخذ

ثمن دجاجتها التي سحقتها عربة «أبو العسل»، على الرغم مما تشكله هذه الدجاجات من أهمية في حياة «زليخة» وحتى الدجاجات تملك حيزها القصصي الدال، فهي ليست جزءاً من الموضوعات التي يتشكل منها الفضاء القصصي، بل هي عامل، بافتقاده تحدث ثغرة في معمار العمل ومكوناته، فهي بمقدار ما توحي بنمط حياة هؤلاء الناس، بمقدار ما تدل على شخصية محددة «زليخة»، نتعرف على سيمائها ومواقفها وردود فعلها من خلال اتصالها بهذه الدجاجات.

الفلسطيني مستهدف أبداً في عواطفه ومشاعره، تهدده الفاجعة أبداً، ترصده المخاوف، القلب الفلسطيني أبداً مفجوع بعزيز، وإذا كانت زليخة قد فجعت من قبل بتواري زوجها الذي لا تعرف عنه شيئاً، فهي تفجع الآن بدجاجاتها ما دامت ليس لها أولاد تفجع بهم، أبو العسل يسحق احدى الدجاجات، والريح تخطف واحدة اخرى، والثالثة تحتضنها زليخة، وتضمها في فراشها.

تلك هي بعض التفاصيل للحياة الفلسطينية في مخيم الدامور، والرواية بذلك لا تجهد لتعقب تاريخية الوضع، بل تاريخية الوضع تنبثق من اشكالية الحالة، فالرواية هي من النوع الذي يمكننا تسميته بـ «رواية الحالة أو الوضع» وعبر هذه الحالة وتشخيص تفاصيل هذا الوضع تنبثق تاريخيته.

ان تاريخية الشخصية لا تتأتى من خلال تعقب تاريخها الشخصي فحسب، بل من خلال قدرتها على تجسيد خصائص اللحظة المعاشة في بعدها الزماني والمكاني، ومدى تفاعلها مع وضعها واستجاباتها، وقدرتها على التجاوب مع شروط وسطها، وانبثاق القدرة الانسانية فيها على المواجهة والكفاح، تلك هي المسيرة التاريخية للإنسان في صراع ارادته مع ضرورات الخارج.

ان مظهر افتقاد تاريخية الشخصية، لا يتأتى من خلال تغييب تاريخها الشخصي، وتغييب ذكرياتها، بل من خلال تقديم واقع ساكن، جامد يحول دون

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشخصية وتفاعلها معه، ويحرمها فرص التجاوب والتطور بتطوره، وذلك عبر سيطرة منظور الروي الذي يجرد الواقع من علاقاته ويقدمه كواقع كلي، أوكوضع انساني بمعناه الانتولوجي، في كل الاحوال ان السؤال الجمالي لا يطرح عبر ما لم يطرحه العمل الفني، بل المعيار أبداً يكمن في النص باعتباره المرجع القياسي في استنباط الحكم الجمالي المعرفي.

فـ «نشيد الحياة» هي رواية الحالة، رواية الوضع، لكنها حالة ووضع الانسان وهو يعارك ظروفه، ويستجيب لتحدياتها، عبر اطلاق الكامن الممكن فيه، فهو يستجيب لهذه التحديات، ضمن شروط الفعل الانساني ذاته، لا عبر تجريد بطولات خلبية مفتعلة، ولا عبر انكار البطولة الانسانية، هذا الانكار الذي يستند الى عقلانية زائفة تنفي دور الارادة الانسانية، لعدم ثقة العقل النخبوي بدور الأنا الاجتماعية.

ان رصد الشخصية في «نشيد الحياة» القائم على التقاط فعلها الراهن في اللحظة الراهنة أدى من طرف لهيمنة المحور الحضوري التزامني للشخصية في صلتها بالحدث، ومن طرف آخر الى التعويل على عنصر الدلالة في اكتشاف ابعاد الشخصية. الأمر الذي يؤدي الى هيمنة للدال، مع اقتصاد كبير في المدلول، لذلك فإن شخصية «الشايب» نهضت بالمحور الزمني التعاقبي، عبر تكثيف شديد بمدلولها السردي، القائم على الاشارات الزمنية، التي تخدم الخطاب الروائي ضمن منطوقة البنائي ورسالته الاجتماعية والايديولوجية، تاركاً للمتلقي حقه في الاحتكام لمراجعه الثقافية والسياسية الخاصة في استناطق الدلالة واكتشاف مستوياتها المتعددة، بذلك تأمن الرسالة الايديولوجية والاجتماعية الانزلاق في الوعظية او استجداء التأثير والانفعال، أو النواح الميلودرامي.

فحضور ١٩٤٨ في ذاكرة «الشايب» دون الاسهاب التفسيري والتعليلي والتوضيحي، تسمح بنهوض القراءات المتعددة وفق تعدد وتنوع مراجع القارىء، وان كان هذا المحور التعاقبي يسعى للتقاطع مع التزامني في التأكيد على الايقاع

الدلالي الناهض في اللحظة الراهنة، أي التضاد بين الحس الوطني الشعبي، المفعم بثقة الارادة، ونقاء هذا الحس، المتمثل صدقا وطيبة واخلاصا وتضحية وصبراً، وبين عجز القيادة عن الاستجابة لهذا الحس، وانتشار الفساد في اجهزتها ومؤسساتها عبر هيمنة العناصر الفاسدة اخلاقياً وروحياً كـ«سعيد راجي» الذي يستفيد من الثورة لممارسة «البلطجة» دون أن تطاله يد، بل في عجز اللجنة الأمنية عن اتخاذ قرار يردعه، يظهر مدى التواطؤ والحماية من قبل الاجهزة العليا في الثورة لمثل هؤلاء (البلطجية).

فالمحور يمتد من سنة ٤٨، عبر حملة الجيش الرسمي العراقي (ماكو اوامر) الى اللحظة الراهنة روائياً، حيث الناس البسطاء يقدمون على المواجهة بنكران ذات عالية، منذ ان أعلن الشركسي المجهول الاسم روائياً هجومه دون انتظار الاوامر، ففقد يده ورجله وعينه وهو يقاوم. أما حمزة شط البحر فهو ملتقى تقاطع محوري الحضور في الزمان والمكان، حضور روائي يتجاوز حدود جغرافيته المحددة ليمتد كفضاء دلالي يشمل المكان الفلسطيني، كواقع وحلم، حيث يتفتح الحلم في نسيج الواقع لا ليلغيه بل ليدعم حضوره عبر الدلالة المجازية الشعرية، فحمزة شط البحر اذ يحمي المكان الفلسطيني فهو «يحمي حدائق افكاره».

بذلك يتعانق الحضور الروائي الركني، بالمجاز الشعري وأطيافه الحلمية، وآفاق الرؤى، لكنها الرؤى المحددة التي لا تطيش في فراغات الميتافيزيك وانطحانات الروح المتعطش الى المجهول، انه الحلم الفلسطيني الذي ينبثق حارا من انفاس البسطاء ومشاعرهم وأحاسيسهم، فيندمج المكان المحدد بحلم المكان، المكان كوسط لتفاصيل المعاش، والمكان كوسط لتعريشات الحلم في خطوط التاريخ وأطياف الشمس والكون الزمني».

الحضور بكل نثرياته اليومية الحسية ينبلج غسقه عن اشعاعات الشوق الانساني للبيت والدفء والامان، بذلك تنهض التراجيديا متعالية على فردية الآلام والاهواء والانفعالات المجردة لتلامس الهم الانساني، وبمقدار شموليته

الانسانية، يحمل خصوصيته الاجتماعية المحددة الملموسة بطموحاتها ونوازعها وتطلعاتها.

ولذا ففي حمزة شط البحر يندمج الزمن الفلسطيني بالزمن التاريخي الشامل والمكان المحدد، بالفضاء الكوني الشامل، عبر تقاطع التصوير الحضوري بالتصوير المجازي التعبيري.

والمجازية التعبيرية هنا، ليست نتاج تعميم انفعالات الذات على الموضوع، بل هي نتاج للموضوع وتحقيق له.

فاذا كان المكان الفلسطيني غائبا، فقد حق للحلم ان يغدو لغة التواصل الموضوعية الوحيدة المشروعة، والحلم هنا ليس اطياف رؤى، بل ينبثق من مشروعية الحق الانساني في تحقيق ذاته ووجوده، حيث الأرض تشكل النواة التي لا وجود بدونها.

فالدامور ليس وطناً، انه مكان اقامة مؤقتة ولجوء، ولذا فإن حلم الأرض، ليس مجازاً تعبيرياً، بل هو حقيقة صارخة في موضوعيتها. والمجاز هنا ليس استبدالاً للحاضر بالغائب، أي استبدالاً للمشبه المحسوس، بالمشبه به الغائب المجرد، بل هو تحقيق للحاضر في تطلعه لا متلاك خصائص حاضريته، المشبه به الغائب هنا يصبح امتداداً منطقياً خارج اطار قوانين البلاغة ليلتحم بحقيقة التاريخ الموضوعية، وهي ان شعبا فقد حقه في امتلاك حسية حضوره، ملموسية مشبهه، لا بد من أن يغدو مشبهاً به غائباً، وتلتحم حقيقته بالحلم حيث يفقد المجاز خصائصه البلاغية والتخييلية ويغدو جزءاً من الحقيقة المعاشة القادرة على ممارسة الواقع والحلم كجزء من مجرياتها اليومية.

فالحلم يندمج باللحظة المعاشة ويفجرها، والمجاز يدمج بين الملموس والمعنى كحقيقة من حقائق الموضوع الفلسطيني الذي تقاربه الرواية، فحمزة شط البحر يحرس الشط كواقع ملموس، وبساتين القلب كمعنى، يحرس القضية

وجدائق الفكر . وهكذا يتواصل الحسي بالمعنوي ، فتكشف عن ثراء دلالي باعثاً نشيداً شاعرياً دافئاً للحياة .

حمزة شط البحر مركز تكثيف البنية الدلالية ، والمقصود بالبنية الدلالية هنا ، ليس العلاقة الداخلية للعناصر والعوامل الروائية ببعضها بعضاً ، بل في الانتقال من الرؤية السكونية الى الرؤية الدينامية . أي وحدة النشأة مع الوظيفة . ان السمة الاتصالية لحمزة بشؤون الآخرين ، منحته فرادته وتميزه ، فبطولته الروائية ، ليست نتاج استقطاب العوامل الروائية حوله ، أو مركزة العناصر السردية حول شخصيته .

هكذا تقترح الرواية بطولتها ، ان القيمة الفردية المتميزة تتأتى من الاندغام والاندماج العميق بالآخر الاجتماعي ، الانساني ، فالبطولة لاتصنعها المناصب والالقاب والمراكز القيادية ، بل هي تنبثق من عمق ارتباط المناضل بشعبه ، واشكال الارتباط التي يقدمها الكاتب ليست اشكالا ايديولوجية وسياسية ، بل هو ارتباط بالشؤون الحياتية اليومية ، التي تجعل من هذا الفرد واحداً من الجماعة .

ومن هنا فإن الحدث الوثائقي الذي تنتهي به الرواية كفعل بطولي يستمد وظيفته من وحدة الوسط والمنشأ للقائمين بالفعل ، انهم المقاتلون الفقراء البسطاء الشرفاء ، وهذه الحقيقة التي تضمر مغزى البطولة الشعبية تفصح بشكل علني عن عجز وتهلهل المؤسسات البير وقراطية ، بل ووسمها بالخيانة ، فالزهيري يشير الى ان الواشي المقنع لدى السلطات الاسرائيلية انما هو سعيد راجي رجل الأمن المحمي من هذه المؤسسات ، وهو الذي يملك ان يتحكم بمصائر هؤلاء الابطال الشرفاء ، ويتبدى ذلك من خلال اعلانه عن استعداده في الحصول على المساعدة المالية لكي يتمكن احمد الشرقاوي المقاتل الشريف من الزواج من خطيبته التي طالما انتظرت ، حصوله على هذه المساعدة ، والتي لا يمكن الحصول عليها بمساعدة مقاتل كحمزة شط البحر ، بل من خلال وساطة المتنفذين في الثورة كسعيد راجي وغيره .

وهكذا فإن البنية الدلالية تتبدى عبر «حمزة شط البحر» من خلال صياغة رؤية قادرة على استنباط المتشكل الناهض في ما هويتفكك ويتداعى، عبر امساك الجوهري في علاقات الواقع، واقتراحه كمخرج من حالة التداعي. فمن خلال عجز المؤسسات البيروقراطية وتداعيها، تنبثق القوة الشعبية كأداة فعل أساسية، ترد على حالات الانهيار، باندفاعها الصميمي الصادق البعيد عن النفعية والتزييف والرياء.

ان الرواية لا تعتمد في صياغة موضوعها على حكاية واحدة تشد عناصر السرد والوصف الى حدثها المركزي.

بل هي تعتمد على عنصرين صارمين في واقعيتهما المباشرة، الواقع كحياة يومية معاشة، والحدث الوثائقي المتمثل بالهجوم على مركز القيادة العسكرية الاسرائيلية في الدامور. والواقع المعاش يتناثر الى عدد من الحكايات تشكل نسيج الحياة اليومية لسكان الدامور، والحكايات هنا تسعى لرسم نثريات هذا الواقع، دون أن تكون كناية عنه، انها تكتبه في حركة الناس المتحققة في مجاله، ويأتي الحدث الوثائقي يستنفد كل العناصر التخيلية في مادة الحكايات، لتصبح تمهيداً له، ويصبح هو استمراراً لها.

ان العنصر التخييلي في مادة الحكاية في الرواية يتغذى من الواقع عبر اندماجه المباشر به، وعبر الاتصال والتعامل مع مجرياته العامة، دون البحث عن بعث الادهاش من خلال تتبع الاستثنائي فيه، بل نحن ندهش امام الجماليات المستنبطة من المألوف والعادي، حيث أن التفاصيل العادية والمألوفة لا تضيع في التافه من الشؤون اليومية، انها التفاصيل الدالة التي تشكل عنصراً لا غنى عنه في معرفة خصائص الشخصية وأشكال استجاباتها لشروط وسطها، ونوعية الاهداف التي توجه مصائرها، و«سعيد راجي» الذي يعبر بسيارته بسرعة طائشة قرب الجنازة، تغدو هذه الاشارة السردية السريعة التي يمكن أن تغني عن تفصيلات كثيرة، مرتكزاً لسيماء هذه الشخصية السلوكية والاخلاقية. وهذا التفصيل لا

بمضي دون أن يترك انعكاساته لدى الشخصيات الاخرى، التي تتعرف على خصائصها من خلال ردود فعلها تجاه هذا الحادث، القائم على الاستهجان.

وهذه الوحدة السردية الصغرى تشكل عنصراً لا غنى عنه في اطار البنية الضامة لكل العناصر، والتي تتوج من خلالها حدثها الاهم وهو الحدث الوثائقي، المتمثل بالهجوم الاسرائيلي والعملية الفدائية ضد مركزه القيادي، حيث نواة العملية الفدائية اولئك الناس الشرفاء في سلوكهم اليومي وعلاقتهم بأهليهم وناسهم وشعبهم، أما «البلطجية» المدعومة من المؤسسات، فمصيرها الخيانة وخدمة المحتل.

هكذا يتناسج نسق القيم انطلاقاً من علاقات الشخصيات بعضها ببعض، ومن ثم علاقاتها وموقفها من قضيتها الوطنية.

المعيار القيمي في الرواية يستند الى الاخلاق الشعبية، الى ثقافتها، وتكوينها الروحي البسيط والطيب، فالمواقف الكبرى لا تنفصل عن الممارسات اليومية الصغرى، حيث يجب علينا أن نكون شرفاء حتى في الامور الصغيرة، هذه المقولة «لغوركي» تحكم عالم القيم في الرواية، وتشكل مهاداً لكل ممارسة اجتماعية أوسياسية أونضالية، غير أن هذا الحب الذي يحمله الكاتب لابناء شعبه، وذلك الارتباط الصميمي العميق بروح الشعب واخلاقه، يؤدي الى هيمنة الوعي الاجتماعي السائد على منظور الرؤية لدى الكاتب، حيث تستبد به عواطف محبته لشعبه الى درجة تبلغ حد «الشعبوية»، ان رؤية اي كاتب للواقع انما تستند الى هذا التناغم الجدلي الخلاق بين استيعاب وتمثل وعي المجموعة الاجتماعية التي يعبر عن وعيها وقيمها، وبين رؤيته الابداعية القادرة على استنباط عناصر الصيرورة والتطور في وعي وممارسة هذه المجموعة الاجتماعية، اي الانتقال الى الرؤية الديناميكية القادرة على التقاط الممكن الاجتماعي والثقافي النضالي وايقاظ الهاجع منه، وادراكه في حالة تطوره التاريخية، لا في تقديسه كما

هو كائن عليه، ويتبدى ذلك في سيطرة المرجع الديني على وعي معظم الشخوص.

ان الانسجام في العمل الفني لا يستند الى العلاقات المنطقية بين العوامل، ولا الى منطقية عكسها للقائم في الحاضر، بل يستند الى الانسجام الوظيفي، ولقد نجح الكاتب في ابراز هذا الانسجام بين الشخصية وخطابها، حتى عندما تعتمد هذه الشخصية الخطاب المجازي، فأبو العسل عندما يتحدث عن فرن الزهيري الضيق، يضيف بأن دفئه يشد الناس للجوء اليه، فللدفء جلال صحون المساجد وروعة رخام أعمدتها (ص ٧).

ان العنصر التخييلي في هذه الجملة ينبثق من مرجع موضوعي، لشخصية شعبية مسنة ترتاد الجوامع وتشعر بدفء المساجد وروعة رخامها، وهي ليست اسقاطا غنائياً، والشحنة الانفعالية في الجملة لا تغيب الحسي بل تؤكده، حيث أن المجاز هنا لا يستند الى علاقات مفهومية ذهنية للتخيل، بل ان المشبه به يتمتع بخاصية حسية تنسجم مع نوعية المخيلة ومرجعها الثقافي والاجتماعي لشخصية بسيطة. غير أنه لتضمين الاسطورة القائلة بمجيء الملائكة بعد الموت وسؤالهم عن العطر الذي يحمله الشهيد، فإذا كان يحمل عطراً يحملونه الى الجنة لأن الجنة لا يدخلها الا من كانت له رائحة طيبة (ص ١٩٢).

هذه الاسطورة لا تتسق مع وعي شاب مقاتل فدائي طليعي، وان كان يوجد فدائي من هذا النوع، الا ان التعميم الفني للواقع، سيؤدي الى تعميم جهاز معرفي وقيمي يكرس مضموناً ميثولوجيا، وعوضاً من أن تكون الاسطورة هنا عنصر تغذية للحلم الانساني في الانتصار على الضرورة، تتكرس الضرورة في صورة الاخفاق الايديولوجي لممارسة طليعية تتجاوز بالضرورة نسقاً ايديولوجياً ميثولوجيا من هذا القبيل. بل أن ما يعزز رأينا هذا أن النص لا يحمل سوى اطروحة واحدة، والاطروحة المضادة لا تمس سوى سلم القيم والممارسة الاجتماعية والسياسية، وان دعوة النص لممارسة اجتماعية سياسية نوعية وطليعية متحررة لا

ينبثق معها محور هذه الاطروحة الايديولوجية الميثولوجية، والتي لا يوجد في النص مضادها.

ان لغة الرواية وان قد جنحت باتجاه الشاعرية التي اصبحت مستهجنة لدى دعاة القص الحديث، الا أن هذه الشاعرية لا تستند الى مراجع البيان والبلاغة، بل تنبثق من ايقاع الحياة المعاشة ومدركاتها، انه اكتشاف للشعر في نثريات الحياة ذاتها، وليس حقا اعتبار النثر مواز للواقع والشعر مواز للخيال، ففي ذلك تعسف في تمزيق وحدة التجربة الانسانية، كما هو من التعسف الحكم بتجريد الشعر من وظيفته المعرفية، واحتكار النثر لهذه الوظيفة. ان النثر اقدر على تملك المعرفة، ولكن هل يمكن حصر المعرفة بالمفاهيم والأفكار فحسب، الا يشكل الاحساس والخيال مصدراً من مصادر تحصيل المعرفة!

ان الشاعرية في «نشيد الحياة» تندمج في الوظيفة البنائية للعوامل المشكلة لمعمار الرواية، بل أنه ليغدو أحد هذه العوامل ذاتها، التي لا تنهض «نشيد الحياة» بدونه، كما لا يمكن للشخصية في هذه الرواية ان تنهض بدون احلامها، فهذه الشاعرية تصبغ المشهد بألوان رومانتكية حارة، من خلالها يطلق الكاتب أناشيده للقيم، السامي، الجميل، الرائع في الحياة.

السؤال الرئيسي الذي يطرح في هذا الاطار الى أي حد اغنت الشاعرية الوظيفة البنائية للعمل الروائي، كون الرواية بناء بالدرجة الأولى، ثم الى أي حد كان للشاعرية طابعها التعبيري الذي يؤدي بالكاتب أن يتواجد على حساب وجود الشخصية، ووجود المكان والزمان؟ أو هل هي ذات مرجع غنائي، أم مرجع حسي؟ هل البعد التخييلي والمجازي فيها يستبدل عناصر الواقع الملموسة بتهويماته في فراغ الميتافيزيك، أم يرتكز على الواقع ويتغذى منه ويغذيه، يغتني منه ويغنيه؟

مما لا شك فيه أن هذه الشاعرية في الرواية كان لها ما يضعف من ركنية الوجود الموضوعي للعوامل الروائية، حيث أن بعض فصول الرواية تنتهي نهايات مجازية، لا تنبثق من علاقات الحضور القائمة، بل نجدها تعبيراً عن تدخل

الكاتب في موضوعية التطور الدرامي للحدث والشخصية ومثال ذلك، أن «أبو العسل» بين النوم واليقظة رأى فيما يرى النائم سعيد راجي مكبلاً بالحديد، رأى الشمس تشرق على مخيم يحاذي شاطىء البحر. تكثر فيه الطيور وتقل الافاعي.. يعج بالمقاتلين والاشبال والمواقع وتغلق مكاتب الامن وأوكار الأجهزة وفارض الاتاوة» (ص ١٠٤).

ان هذه الاحلام تأتي كاستجابة موضوعية لتطلع «أبو العسل» الا ان الكاتب، يطل فوراً علينا مضيفاً عبارة منفصلة عن سياق الحلم ومفرداته المتصلة بحياة «ابو العسل» قائلا: «رأى فيما يرى النائم البحر شديد الزرقة» (ص ١٠٤) أو كعبارة «ظللت أخوض في بحر العنف، التي تأتي على لسان حديث شخصية بسيطة في اطار الحوار، بينما يمكن أن يفهم استخدامها في اطار الوصف، أي في اطار الحديث عن الشخصية.

غير أن المتصفح للرواية، قلما يعثر على أمثلة كثيرة تشير الى استبدال السياق الموضوعي للسرد والوصف، بتدخلات تعبيرية تحل خطاب «الروائي» محل خطاب الرواية.

بل ان هذه الشاعرية تغني عناصر الواقع، باعتمادها على علاقات الشبه ذات النوعية التي تضفي مزيداً من الثراء الحسي، حيث تتمكن من التغلب على التوتر الشعري وادراجه في نطاق النمو الديناميكي للرواية، ولاشباعها بالحياة والنبض.

والنبض الاخير في الرواية، على الرغم من وثائقيته واعتماد الكاتب على اقوال الجنرال أفرايم ابيدان الذي أصيب في الدامور، فإن هذا الحدث ينبثق عن ايقاعه الشعري من خلال الفعل ذاته، حيث المجموعة الفدائية تنقض على مركز العدو على الرغم من كل جبروته، لتنطق الحياة ذاتها شعراً.

ان رواية «نشيد الحياة» هي رواية النشيد المنبعث من التطلع الفلسطيني الدائب نحو الدفء، والطمأنينة، واللقمة النظيفة. والادب الفلسطيني، نثره

وتعمره، ليس بحاجة للجنوح الى الكليات لتأكيد شموليته الانسانية، بل عبر
مطالبه البسيطة التي يملكها جميع البشر، يتحدى هذه الكليات، ويشرع سؤاله
المشروع في وجه كل التحديات الكلية هذه، وهذا السؤال يكمن في حقه ككل
البشر، في أن يكون له أرض، لا تتزعزع تحت أقدامه، ولا تنهار سماؤها فوق
رؤوسه، حيث تتيح هذه الأرض للزهيري الذي حكم عليه الاسرائيليون بالموت
وداً أن يعود الى فراش زوجته الدافيء، وان لا تهلك الريح حصان «أبو العسل»
وجاجة «زليخة» وأن تتمكن الارملة من مشاهدة زوجها على مغسل موته، وان
يتمكن الشايب من استعادة النوم الذي هجره منذ زمن بعيد.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الرب لم يسترح في اليوم السابع
«الأنا الفردية»
«الأنا الوظيفية الاجتماعية»

عندما قرأت رواية الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاور «الرب لم يسترح في اليوم السابع»، وجدتني مباشرة اتذكر الاقتراحات القيمة التي تقدم بها مريد البرغوثي، في مقالة له في مجلة «الهدف» عدد ٨٣٢ (٨٦/٩/١٥) تحت عنوان «حتى يقف الكلام على قدميه». ولا بد من الاعتراف بأن هذا التذكر لم يكن تداعياً عفوياً بريئاً، بل استدعاه ماتوفرت عليه مقالة (مريد) من نظرات تأملية هادئة في الشعر والشاعر الفلسطينيين تتجاوز حدود الهموم الادبية الفلسطينية لتجد ما يبرر اشكاليتها على مستوى الهم الادبي العربي المعاصر الذي آن له ان يخترق، ببحثه عن تحرره، جدار ضرورات الانسان المكتومة للغة والتفكير والحياة، لكي يقف الكلام على قدميه.

ولعل المسألة المركزية التي تتفرع عنها نظرات مريد العميقة، هي ان الشعر موجود في الحياة، وليس اللغة مهما ادعت، فالشاعر يلتقط الشعر المختبىء تحت سطح السلوك البشري وتحت سطح اللحظة المادية والنفسية والروحية ويحوله بالنسيج والبناء الى نص مفهوم.

وتتفرع عن هذه المسالة اقتراحات عديدة وهي ان على الشاعر ان يتدخل في شؤون العالم، لكن تدخله هذا لا يتخذ مصداقيته من رص كلمات «شاعرية» ولا ثورية مادته الاولى (موضوعة) ولا معارضته الهجائية. فوصف طاغية بدقة يصبح أقوى تأثيراً من هجائه، بل ان تدخل الشاعر في شؤون العالم يتأتى من خلال العيش في الورشة الهادرة الصامتة، ورشة معرفة الحياة، حيث يسقط الفخر والمديح والهجاء والمراثي المتشابهة، وتسقط «الخمسمائة» مفردة المكررة على السنة عشرات الشعراء. فمعرفة الحياة والاحاطة بإمكانيات البناء تتيح للشعر الفلسطيني - حسب مريد - ان تكون له قصائد فلسطينية وليس قصيدة فلسطينية، «يشتركون معاً في كتابتها». بذلك تتجاوز القصيدة حالة النشيد، ويغدو الفلسطينيون شعباً لا «حالة» استثنائية، وتغدو ملكات «تلقي العالم» في حالة عمل نشيط، حيث نجد في الشاعر العين التي ترى، والوجدان (اللاوعي) الذي يختزن، والوعي الذي ينحاز، فيبني ويركب المتفرق والمتشتت. فتحت كل حجر كل مشهد في الحياة شيء من الشعر الخام، وكل ما في الحياة يصيح بالشاعر اكتبني.

الدعوة الى ارتباط الادب بالحياة قديمة قدم الادب ذاته، فمنذ ارسطو وحتى اليوم ونظرية الادب تبحث في هذه الصلة وكيفياتها واشكالها، وهي نتاج فرعي للاشكالية الاساسية في المعرفة، وهي هل يكتشف العقل نفسه في الطبيعة ام ما وراءها؟ هل يتعرف الانسان على ذاته في مجرى علاقته بالواقع وتغييره، أم في وجوده الكلي المجرد في تعاليه المطلق؟

فما هي المبررات الموضوعية والتاريخية لطرح اشكالية هذه الصلة من جديد؟

ربما تمكنت الآداب الأوروبية من حل هذه الاشكالية في سياق تنوع التجارب والتيارات الادبية التي شهدتها، منذ الكلاسيكية التي فصلت التجربة المعاشة عن الممارسة الابداعية فانتجت «قبلية النص» على التجربة، فأتت الرومانسية لتثبت

التجربة المعاشة باعتبارها تجربة ذاتية داخلية خاصة ينعكس فيها المعاش باعتباره معاناة روحية فردية، لتأتي الواقعية لتكتب «نص التجربة»، والتجربة في النص، باعتبار الحياة الاجتماعية هي مجال تكوين عوالم الادراك المشتركة للبشر في زمان ومكان محددين، فتنتج النص في حدود المجاز، ليغدو النص مجازاً للحياة، فانتقلت التجربة الحياتية المعاشة من النص الى ما بعد حدود التجربة (نص ما وراء المعاش، ما فوق التجربة) بالنص الى ما بعد حدود التجربة، واذا كانت السوريالية قد قذفت متحاشية الاتصال الجاد بالعالم، فإن الواقعية غدت الموازي الابداعي لمجتمع ينتج، ويصنع، ولفكر يتعقلن ويتعلمن، ومهما اوغلت المجتمعات البورجوازية في ردتها الرجعية الحتمية، وشطت في احياء الخرافة والاوهام وجنون لا معقولها الذي بلغ ذروته في النازية والفاشية والريغانية، فإن العقل الذي بعثته بصرامته التقنية لا يمكن لها أن تعيد تدميره الا بتدميرها الذاتي.

الحس الدرامي في الحياة وجد تعبيره في الآداب الاغريقية منذ آلاف السنين، والوعي الدرامي بالحياة وجدت تشخيصه في النظرية الادبية والفلسطينية من الفترة ذاتها، واتى انفجار اللاتينية باعتبارها اللغة الموحدة لامم تأبى أن يوحدها اللاهوت، ولا تقبل الا بوحدة التجربة الحياتية بتجانسها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، أتى كل ذلك ليساهم في تفجير اللغة المستمدة مرجعها من نسقها القدسي المغلق، لتتطاير في فضاءات الحياة على شكل كلام غدى هو المرجع في التجربة الابداعية، فترك للغة القواميس، والاختصاصيين، وللكلام - باعتباره اللغة منخرطة في شؤون الحياة اليومية المعاشة - حرية الابداع، فانتقل الاسلوب من معناه الاصطلاحي اللغوي (الصياغة) الى معناه الادراكي الشامل باعتباره دالاً ومدلولاً، شكلاً ورؤية باعتباره «بناء».

فمع القرن السادس عشر في اوروبا، وما رافقه من تقدم العلم والتجريب والعقلانية أي تقدم «الروح العلمية» راحت اللغة تعيش حالة تلاشي استقلاليتها، لتغدو أداة، بعكس ما كانت عليه من قبل في القرون الوسطى،

حيث كانت الثقافة الانسانية تهتم باسرار الكلام وأسرار الطبيعة على قدم المساواة، على حد تعبير بارت.

اذا كانت اللغة قد قدمت استقالتها عن استقلاليتها المتعالية المغلقة في القرن السادس عشر امام اختراقات العلم لها في الغرب، فإن العقل العربي حتى اليوم يقدم استقالته امام ميتافيزيك اسرار اللغة، مادامت أسرار الطبيعة والعلم لم تدخله في تحدياتها المباشرة.

الخطاب العربي حتى اليوم يعيش ثنائية حادة بين الكتابة والكلام، بين الدال والمدلول. فعندما نكتب نتحد باللغة الرسمية، لغة السلطة الموحدة للأمة المزيفة للوعي الاجتماعي المحروم منذ قرون من قوة التفكير، الذي استأثرت به الفئات العليا، السلطة وبطانتها الايديولوجية. النص العربي، لا يزال يعيد انتاج اشكالية الانقسام الطبقي الحاد، الذي يوزع النشاط الاجتماعي بين البشر الى قوة للتفكير تحتكرها الارستقراطية، وقوة للعمل هي من نصيب الفئات الاجتماعية في أسفل الهرم الاجتماعي.

منذ الانتقال من الشعر الجاهلي، الشعر الذي يوحد بين اللغة والكلام، منذ الانتقال من مرحلة وحدة الكتابة والمشافهة، منذ انتقال القرآن من خطاب كلامي تحفظه الذاكرة الى نص لغوي مكتوب، تبدأ مرحلة الانقسام بين نظام لغوي مقدس يحقق اكتماله في اكتفائه الذاتي وتحققه الاجتماعي في احتكار السلطة السياسة والايديولوجية له، وخطاب كلامي يحقق اللغة في نشاط الناس الذين حرموا من حق امتلاك قوة التفكير وترك لهم امتلاك قوة العمل. فراح هذا الخطاب يتنزل سفلياً الى قاع الحياة فيمتلىء بنبعها وحرارتها، أي يتملك قوة النشاط الاجتماعي الغريزي، الطبيعي فيها، دون أن يرتقي إلى وعي قوانينها ونواميسها المجردة التي تتطلب تنشيط ملكات الفكر.

ومع العصر العباسي وتعمق التناقض الاجتماعي، راحت تتعمق التناقضات بين قوة التفكير وقوة العمل، بين لغة تكتمل دارتها في منظومة ثقافية

تنتجها النخبة، بطانة السلطة وقوتها الايديولوجية، فكانت الفلسفة وعلم الكلام والفقه والشعر لتتحقق ذروة اكتمال المنظومة المعرفية لرؤية النخبة للحياة، ومن جهة أخرى هناك لغة تلتحم بالحياة عبر لغة العامة، ممثلي قوة العمل المحرومة من قوة الفكر. فتقشرت اللغة العربية عن كلامها في نص الادب الشعبي لتكتمل دارة الكلام، ومنظومته المعرفية لرؤية الحياة، في نص «الف ليلة وليلة»، نص الحياة المعاشة بكل طزاجته ونكهته وحرارته، انه نص امتلاك العالم غريزياً، بكل ما ينتجه تملك من هذا النوع من أوهام وخرافات، واطلاق للممكنات المستحيلة، واحلام تفر خارج حدود الواقع لتبحث عن مغزاها على حواف النص الرسمي الاصولي المحكم في مجرداته، انها تتمرد عليه عبر اختراقها الوهمي له، فتسف اسفافاً حيوياً، ندياً، حاراً، بحرارة القوة الطبيعية الغريزية وقد انشرخت عن معادلها في وحدتها الدياليكتيكية مع الفكر.

لماذا هذه المقدمة؟

لأن رواية رشاد ابو شاور «الرب لم يسترح في اليوم السابع» تسعى للسيطرة على التجربة المعاشة، حيث يحتل الزمن الروائي الراهن الحيز الأكبر، وتعاقب الاحداث التي يمتد على طول سبعة أيام، كلما استطال في تعاقبيته للتنقيب الموغل عن جذور الحدث الروائي، أو عمق الحدث الاجتماعي التاريخي، الا عبر «فلاش باك» يبرق بشكل خاطف ليضيء مقدمات الظاهرة السياسية. فالذاكرة هنا استدلالية منطقية تبرهن وتثبت صحة الاطروحة في وجه الاطروحة المضادة.

واستطالات الذاكرة نحو الماضي تمتد الى حدود الممهدات للحدث، الذي هو الغزو الاسرائيلي لبيروت، ومن ثم تهجير الفلسطينيين منها على الباخرة «سولفين» الى بنزرت في تونس، حيث تستغرق الرحلة سبعة أيام.

هناك اضاءات تمتد الى الخلف على لسان ابو العبد تصل حتى سنة ١٩٤٨، لكنها اضاءات، تجتاح الذاكرة كنيزك خاطف، دون أن تتمكن من الكشف عن العناصر المكونة لهذه الذاكرة. فهي كما تبرق في ذهن الشخصية،

دون ان تترك آثاراً ملموسة على معمارية البناء الروائي ، فإنها تومض بشكل خاطف في وعي المتلقي دون ان تترك أثراً يساعده على المضي في متابعة تشكيل بنيان الرواية ، لان الوظيفة الزمنية لذكر الاحداث هنا وظيفة منطقة تتعلق بمضمون الحدث السياسي الخارجي ، دون التمكن من اقامة توازن وظيفي (تزامن دلالي) بين الحدث في الماضي والحاضر ، ودون تعشيق للزمن الخارجي (الواقعي) والزمن الداخلي الروائي كمعادل موضوعي للزمن الأول .

المتلقي اذن تجاه زمن عابر في مكان عابر هو «الباخرة» ، ولحظة الحاضر المعاشة الفاصلة بين زمن ماض مضمحل ، وزمن آتٍ مجهول ، يوازيها تمركز في الحيز الروائي (الباخرة) باعتباره الحد الفاصل بين مكان سابق هو بيروت التي تعرض بعين بانورامية ، ومكان مقبل هو تونس التي لا نتعرف عليها الا في الحضور الجماهيري الحاشد على شاطئها .

الحكاية الروائية هي حكاية انتقال المقاتلين الفلسطينيين من بيروت بعد الغزو الاسرائيلي سنة ١٩٨٢ الى تونس ، فالحكاية هنا حكاية نموذجية لموضوع السفر الذي يشكل موضوعاً نموذجياً للقص والروي ، لما يتيحه السفر (الانتقال في الزمان والمكان) من امكانات على اغناء وتلوين الفضاءات الروائية ، وتقديم عوالم غزيرة في نشاطاتها الاجتماعية والانسانية والروحية .

فهل استطاعت الرحلة هنا ان تستنفذ فرصها في الكشف عن هذه العوالم الداخلية والخارجية في غناها وغزارتها؟

ان نزوع النص للسيطرة على موضوعة عبر اتكائه على مرجع التوثيق ، خلق عراقيل كثيرة امام امكانية تملكه للواقع بشبكته المعقدة ، وبلوغه المياه الغزيرة الكامنة تحت سطح قشرة الواقع ، سيما وان الرحلة هي رحلة الجماعة وهي تخوض معركة مصير ، ورحلة من هذا النوع كان بإمكانها ان تتكشف عن ابعاد ملحمية ، لم يهيأ للنص فرص اقتناصها .

الحدث الكبير في حياة شعب يواجه مصائره الكبرى ، يتفتت الى احداث

جزئية صغيرة يغلب عليها الطابع العابر الذي وسم الزمان والمكان. فكان الحب السريع والعابر (رشيد وزينب، ابو منصور وجوجا) والسفالات العابرة التي تأتي عبر الخطاب الهجائي ان كان حواراً أو كان روياً.

والعلاقات المشهدية القليلة في الرواية سرعان ما يبتلعها الفيضان اللغوي الانفعالي وتدخلات «رشيد» المستمرة للتعليق على الحدث، دون ان يتمكن المتلقي من ممارسة حقه في الحكم والتقويم والتأمل، فكل ذلك من نصيب الراوي (رشيد) الذي يلغي دور المتلقي في ابداء الرأي والملاحظة. على المتلقي أن يستخدم احدى حواسه فقط وهي حاسة «السمع»، والتي يتوقف دورها فقط على الانصات، والقبول دون معارضة انطلاقاً من الموقف الايجابي المسبق الذي على المتلقي أن يتخذه بنية حسنة نحو الراوي (رشيد) الكاتب والمثقف الذي يملك الحقيقة المطلقة دون منازع.

فالراوي هو سيد الحقيقة الروائية والتاريخية والايديولوجية، عبره فقط تتحقق العلاقات الصراعية، ووجوده فقط يستدعي وجود الآخرين. انهم ظلال شاحبة لحضوره الباهر. فالطيب منهم أو السيء يستمد معنى وجوده كعامل روائي بفاعلية انسانية من خلال الحضور الكلي الزهو للراوي المنوه دائماً بفضائله وحسن شمائله الوطنية والكفاحية، والفكرية والسياسية والعشقية والشعرية.

الخطاب الايديولوجي السياسي الذي يتجسد في كل نص عبر الاطروحة والاطروحة المضادة، يختزل في «الرب لم يسترح في اليوم السابع» الى حدود خطاب الراوي، ويفرز الآخرين، وتتحدد اصطفافاتهم وفق الاطروحة والاطروحة المضادة القابعة في ذهنه (ذهن الراوي).

واذا كان النص «الرب لم يسترح» يدخل في علاقة اجتماعية مع الواقع الذي ينتجه ويتحقق به، والنص هنا بنية صغرى تدخل في علاقة صراعية مع البنية الكبرى وهي الواقع والتاريخ، غير ان العلاقة الصراعية للبنية الصغرى لم تطل الا من بعض جوانب البنية الكبرى، أي أنها كانت تنزلق على سطح الواقع

دون أن تتمكن من اختراقه تاريخياً. تلك هي الظاهرة النموذجية لعلاقة الفكر العربي بواقعه، ان كان في مجال الانتاج النظري أو الفني، أي «اختزال تاريخية الوضع، الى آنية الحالة»، عبر مناوشة المظاهر السياسية للراهن، دون التمكن من الولوج الى عمق النسيج الداخلي لقوانين الواقع الموضوعية للسيطرة على العمق التاريخي لتجلياتها. نتيجة ذلك هيمنت ثنائية المديح والهجاء، مديح الذات (ذات الراوي) والآخرين الذين ينضوون تحت لواء الحضور الكلي له، وهجاء الآخرين (أبو الطيب وزلمه)، رمز الفساد والافساد والانحطاط في صفوف الثورة الفلسطينية.

نقول: ثنائية مديح وهجاء، لأنها تتأسس على القول الروائي، لا على الحضور المشخص لمقارظ ومثالب المشاركين في العلاقات الحضورية للبناء الروائي، فعلى المتلقي ان يثق بايجابية الراوي، لكي يثق بسلبية الآخرين. فالقول قوله، والفعل فعله، والخلق خلقه.

فليس هناك وقائع تعرض، ومشاهد تقدم للمعمار القيمي والسيماء الذهنية للشخوص. ان عالم القيم يهبط على الشخصيات. دون ان ينبثق من ممارستها الحية والمباشرة مع الواقع. وبذلك فإن الواقع يضيق الى حدود واقع «الراوي»، الشخصية المركزية التي لم تتمكن من خلال مجموع ممارساتها الفعلية في قاع الراوية ان تستثير الاستجابات العقلية والوجدانية للمتلقي.

فالبطانة الوجدانية التي تنطوي عليها شخصية الراوي، ليست اكثر من بطانة شعرية انفعالية خطابية تتوسل الاثارة اللغوية للواقع، والاستناد الى الصياغات الشعرية التي تتيح التلاعب باللغة، بينما لغة النثر لا تتلاعب بل تستخدم، والصورة المجازية في اللغة النثرية هي استخدام اجتماعي لها لا يقر بالانفلات الغريزي للمخيلة الابداعية التي يقر بها الشعر، بل ويتطلبها في احايين كثيرة، لغة النثر هي اللغة العادية في المواجهة العادية مع مرجعها ان كان على المستوى الذاتي أو الموضوعي، الشعوري أو العقلي، هي الكلام وقد اخترق

اسوار اللغة لبلوغ البياض العادي للحقائق الحياتية المعاش منها والكلي. بذلك فقط تتمكن الرواية من الارتقاء بالخاص الى العام. بالجزئي الى الكلي، وتتمكن من القبض على المتناثر المنشظي بالارتقاء به الى مستوى التعميم الفني لظواهر الحياة للنفاذ الى العمق الدرامي الفاعل تحت سطح الواقع ومظاهره العابرة.

هل يكفي لعمل روائي ان ينهض على مقولة «اننا نحن الفلسطينيين فينا الرديء والطيب» ليحقق رسالته المعرفية في الكشف عن خصوصية الهوية الوطنية والاجتماعية للفلسطينيين؟ فهل هناك شعب في العالم لا تنطبق عليه هذه المقولة؟ هل يمكن ان تكون هناك رواية جديدة بدون حقيقة جديدة؟

بل ان المتلقي يصل إلى حد الشماتة بـ «الراوي» الذي يبال عليه في السفينة نتيجة تباهيه وتنويهه بنفسه وفهلويته، ودفاعه عن شرعية حصوله على امتيازات المثقف في وجه امتيازات السلطة.

فله امتيازات الحضور الروائي، وامتيازات الحب، وحبيبته تمتلك امتياز حضورها الروائي بحصولها على امتياز حبها لرشيد (الراوي)، امتياز الفهم، امتياز التدخل والتعليق والتقويم والحكم.

هناك طموح حقيقي للتصدي للحظة المعاشة المشبعة بالحي والطازج، وهناك شجاعة أدبية في مواجهة الذات والآخر، واستفزازات اثمة بحق المقدس اللغوي باتجاه السيطرة كلامياً على العادي والمألوف والبسيط لتسجيل وتوثيق لحظة فارة في الزمن العربي الذي لم نتمكن منذ قرون من جعله زمننا، بل كنا دائماً بشره وضحاياه، ودافعي اتاواة سياطه الكاوية، فلا نجد سوى صراخ مجروح صادر عن حناجر ممزقة تريد ان تروي، ان تقص، ان تتحدث، فتنشج وتتحشرج وتغني وتنشد آهاتها التي لم ترتق يوماً الى مستوى الدراما، أو الفعل الملحمي.

«ها أنتذا تمضي وحيداً في الفجر الرماي، ليس غير الصمت».

هكذا تستهل رواية «الرب لم يسترح في اليوم السابع» بدء رحلة الفلسطيني باتجاه احتمالات المجهول والمعلوم، بذلك الانشاد المفعم بالوحدة ونشيج الفجر

الرمادي الصامت، تبدأ رحلة الاسراء والمعراج الفلسطيني باتجاه الخيبة والاحلام الباردة، والثقة المهتزة، والآمال المترددة. انها رحلة شاعرية تبحر داخل الأنا الفردية والجماعية لتستبطن كوامن القسوة والضعف في قوام المسيرة، لتعيد المساءلة عن الحقيقة والضلال في الممارسة الاخلاقية للفلسطيني وهو يسافر باتجاه حلمه.

وهكذا فإن النص الروائي حاول أن يقيم معماراً اخلاقياً مؤسساً على احساس انفعالي غنائي موشى بحرارة المشاعر، ومرجعه الآنا الساردة والسادرة في اطلاق عنفوان عواطفها النقدية الهجائية المشروعة واقعياً وسياسياً، لكنها العاجزة عن اضفاء المشروعية الجمالية عليها روائياً. فالرواية اعادة بناء موضوعية للعالم، اعادة انتاج لعلاقاته الراسخة برسوخ الشيء، المادة، الكيان، انها الموازي الملموس المحسوس، المعادل الموضوعي الذي يملك خصائص اكتماله في قوانين وحدته الداخلية، انها الموازي الملموس والمعادل الموضوعي للانفعالات والمشاعر، الرواية التي تؤسس بناءها على المفاهيم والقيم والمشاعر، والاهواء، انما تؤسس لانهيارها، لأن العالم الموضوعي لا يبنى على عالم القيم، فعالم القيم هو الذي ينبثق ويتأسَس على أرضية العالم الموضوعي.

التوتر الذي يثيره نص الاهواء، نص المشاعر والقيم، يفتر ويبهت فور انتهاء قراءة النص، لأن عالم المشاعر والقيم سريع التبدل، وشحنته سريعة الارتفاع والانخفاض. العالم الموضوعي هو الراسخ، والمطلق الوحيد هو مطلق وجوده وقوانين حركته الداخلية. والتوتر الناتج عن العلاقة به توتر دائم وحوار مستمر باستمراره السرمدي.

الخلل في العلاقة بين العالمين، مؤداه أسبقية ايديولوجية يغدو الواقع نتاجاً لها، وعندها ستمارس الايديولوجيا فظاظتها الوهمية ودوغمائيتها المضللة، وتبشيريتها الساذجة، الخلل في العلاقة، وتقديم العالم الأول (عالم المشاعر) مؤداه انتاج ذاتي للغة يفقد الكلام خاصيته كتجسيد تاريخي للغة في الحياة والواقع،

ومزيد من الانطواء على اكتمالها الباطل، ببطلان التجريد الانفعالي الغريزي للغة عن مدلولها الشيئي.

النص النثري القصصي العربي بتلاعبه الشعري باللغة، يخرجه من نثريته، لأن النثر يستخدم ولا يتلاعق باللغة كالشعر. قليلة تلك النصوص القصصية العربية البراء من سرطان اللغة واغواءاتها الشيطانية التي تقذف بها في مجاهل المتعالي الميتافيزيكي.

الرواية نقيض الميتافيزياء، الرواية فن عصر الاكتشافات العلمية، الموازي الابداعي لاكتشاف العقل لذاته في الطبيعة والمجتمع وتحرره من قبضة العقل المتعالي، وانخراطه المباشر في شؤون التصدي لاسرار العالم الملموس، يبدأ عصر الرواية حيث ينتهي عصر الميتافيزياء، حيث يبدأ العصر الذي يتخلى فيه الانسان عن النظر الى العالم من خلال عيني «الله».

الرواية شكل عقلاني لرؤية العالم، حتى لدى اكثر كتاب عصرنا إيغالاً في تصوير لا معقولية العالم ككافكا، حيث تغدو لا معقولية العالم معقولة بشكل مرعب عندما يسلط عليها نظرات عقله الباردة جداً. أي ان الميتافيزياء تحولت في أتون الرواية الى فيزياء صارمة في منطقية انسجام قوانينها الداخلية، وكل انفعالاتها التي تصل حد القشعريرة ليس مبعثها شهقات اللغة وتأوهات مرجعها الذاتي، وديالكتيكها الخاص، فليس لدى كافكا جملة روائية لا تنصب مباشرة على وظيفتها السردية في تطوير الحدث وبناء عالمه اللاعقلاني بعقلانية شديدة.

لا يمكن «للوحدة في الفجر الرمادي حيث الصمت» ان يتأسس عليها الا التوجع الرومانتيكي بغض النظر عن المضمون الاخلاقي لهذا التوجع. لا يمكن ان يبنى عليها أخطر لحظة مصيرية واجهتها الثورة الفلسطينية. الثورة الفلسطينية التي تكثف دراما الحلم العربي وسط هذا الفضاء الكابوسي، تتطلب ارتقاء نوعياً في الرؤية المعرفية والسيطرة العقلانية على خبث المأساة، وشيطانية المعاناة. يجب اختراق الضرورة الصماء فيها بحرية البحث المتسائل بأعلى مستويات الاشكال

المعرفية واشكالاتها التي تتجاوز ثنائية المديح والهجاء. فليس الرد على نزعة المديح في وسط ثقافة المؤسسة، بالانقلاب عليها واللجوء الى هجائها فحسب، بل بتفكيك آلياتها الداخلية، والسيطرة على العوامل التاريخية الفاعلة في تشكلها، من أجل اعادة بنائها على انقاض التفكيك المعرفي التاريخي لها. هكذا تتمكن الرواية من رصد ما هو في طور التكون - والرواية فن طور التكون - في ثنايا الأفل والآيل على الانهيار من أجل صياغة كليات نوعية جديدة تستند على رؤية شمولية عميقة لديالكتيك القديم والجديد، المنهار والمتكون.

٧١٦٧٦

CamScanner الممسوحة ضوئيا بـ

الفهرس

مقدمة ٥

«اللجنة» بين الواقع وتدمير المجاز ٧

«قلوب على الأسلاك» عطالة البناء وتخلخل
البنية وتحطيم القيم ٥١

حوار مع حنا مينه ٧٩

تأملات نظرية في أدب حنا مينه
المثال الجمالي في المثال الانساني ١١٥

وليد اخلاصي وتذهين الواقع ١٤١

«زهرة الصندل» وحدة الوطن.. وحدة العائلة ١٤٩

هاني الراهب و«ألف ليلة وليلتان» ١٥٩

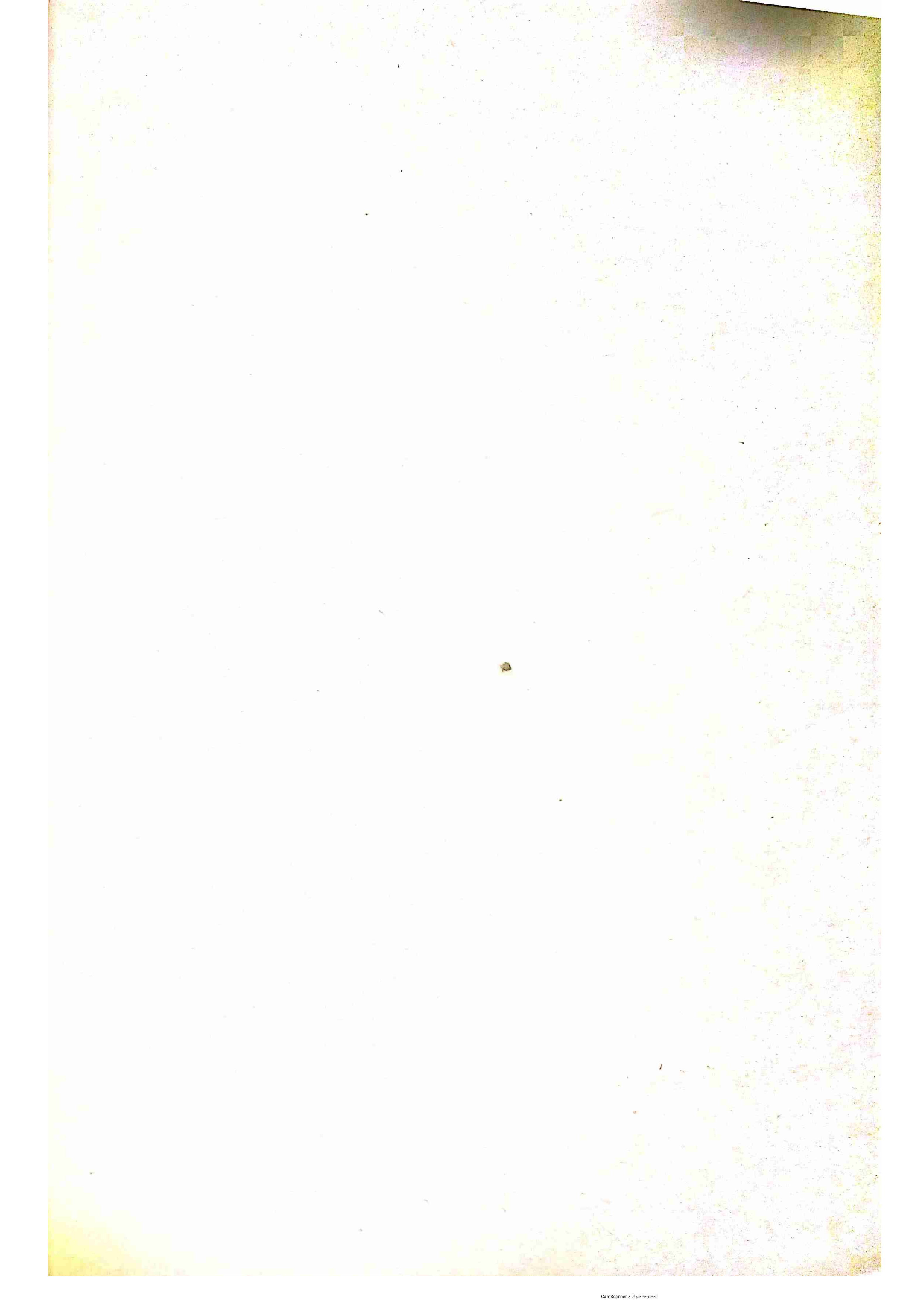
غسان كنفاني/ ولادة الجنس الادبي الفلسطيني ١٦٧

غسان كنفاني/ من الوضع الى التأريخ ١٨١

نشيد الحياة بين الواقع اليومي والأحلام الشاعرية ٢٠٣

الرب لم يسترح في اليوم السابع/ «الأنا الفردية»
«الأنا الوظيفية الاجتماعية» ٢١٧

٢٢٩



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

صدر عن الأهالي

العنوان	المؤلف
١ ـ النباتات الطبية واستعمالاتها	د. محمد العودات و د. جورج لحام
٢ ـ المعتزلة والفكر الحر	د. عادل العوا
٣ ـ ساعة الشؤم (رواية)	غابرييل غارسيا ماركيز، ترجمة صالح علماني
٤ ـ من الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان	د. عبد الله حنا
٥ ـ والليل الذي يسكنني (شعر)	ممدوح عدوان
٦ ـ الفضاء هذا العالم الجديد	مجموعة من الباحثين، ترجمة عيسى طنوس
٧ ـ السينما والقضية الفلسطينية	حسين العودات
٨ ـ أناباز (قصيدة طويلة)	سان جون بيرس، ترجمة عبد الكريم كاصد
٩ ـ الفرسان الثلاثة (للاطفال)	سليمان العيسى وصلاح مقداد
١٠ ـ الداء السكري	د. ميه الرحبي
١١ ـ المرأة في حضارات بلاد الشام القديمة	علي القيّم
١٢ ـ أزهار الكرز (أشعار يابانية)	ترجمة عدنان بغجاتي
١٣ ـ وضاح وليلى (للاطفال)	سليمان العيسى
١٤ ـ القيامة والزبال (مسرحيتان)	ممدوح عدوان
١٥ ـ الذاكرة والغضب (رواية)	فائز الزبيدي
١٦ ـ حكاية الرجل الذي رفسه البغل (قصص)	وليد معماري
١٧ ـ حكى لي الأخرس (سخريات صغيرة)	خطيب بدلة
١٨ ـ قدّاس من أجل فلاح اسباني (رواية)	رامون خ. سيندر، ترجمة عاصم الباشا
١٩ ـ البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف	د. أحمد جاسم الحميدي
٢٠ ـ الذهب (قصة للأطفال)	يحيى الشيخ
٢١ ـ التلوث وحماية البيئة	د. محمد العودات
٢٢ ـ مسرح الريادة (دراسة)	عبد الفتاح قلعه جي
٢٣ ـ طبرصف والزينبية	عدنان عمامة
٢٤ ـ الكاتبات السوريات ١٨٩٣ ـ ١٩٨٧	مروان المصري
٢٥ ـ حطين	يوسف سامي اليوسف
٢٦ ـ الانتفاضة بالكاريكاتير	الأهالي
٢٧ ـ زوبك (رواية)	عزيز نسين، ترجمة: عبد القادر عبد اللي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٨ - الطفل والاحلام (دراسة)	د. عبد الرزاق جعفر
٢٩ - من قاموس التراث	هادي العلوي
٣٠ - الحب والظلال (رواية)	ايزابيل الليندي، ترجمة: صالح علماني
٣١ - دراسات في أدب عبد السلام العجيلي	مجموعة من الكتاب، تحرير: ابراهيم الجرادي
٣٢ - قيامة عبد القهار عبد السميع	حسن. م. يوسف
٣٣ - الحياة الفكرية في حلب في القرن التاسع عشر	فريد جحا
٣٤ - أرق الليلة الفاصلة	منيف حوراني
٣٥ - النفق (رواية)	ارنستو ساباتو، ترجمة: عبد السلام عقيل
٣٦ - كيف تُكتب الرواية؟	غابرييل غارسيا ماركيز - ترجمة صالح علماني
٣٧ - الرؤية المنهجية لدراسة الأخلاق	محمد الجبر
٣٨ - تسعة أشهر حتى الولادة	ترجمة غازي أبو عقل
٣٩ - مرايا صغيرة (شعر)	شيركو بيكه س
٤٠ - السواد (رواية)	حسن حميد
٤١ - الجغرافية السياسية والجغرافية الستراتيجية	أحمد عبد الكريم
٤٢ - السؤال الآخر	فاضل الربيعي
٤٣ - بم التعلل (شعر)	حميد العقابي
٤٤ - الشذوذ الجنسي	د. ناجي الجيوش
٤٥ - ليلة ناعمة (مجموعة قصصية)	دينو بوزاتي، ترجمة د. منذر عياشي
٤٦ - بين حدود النفي (شعر)	كريم ناصر
٤٧ - ارتقاء المجتمعات الشرقية -	مجموعة من الباحثين السوفييت

تحت الطبع

- سورية الجنوبية	مجموعة من المترجمين
- تفاح الشيطان (رواية)	احمد يوسف داود
- النقد الأدبي الحديث	سمر روحي الفيصل